Caiete
de Arte și Design

Nr 5

Uniunea Artiștilor
Plastici din România
Filiala Timișoara
Editura Eurostampa

Caiete de arte și design

Publicaţie a Uniunii Artiştilor Plastici din România,
Filiala Timişoara

Nr. 5, 2017

Coordonator / Ioan Iovan - critic de artă
Redactor șef / Lect. univ. Dr. Iosif Mihailo
Secretar general / Lect. univ. Dr. Sergiu Zegrean

Membri /
Prof. Dr. Hab. Grzegorz Biliński / Academy of Fine Arts, Intermedia Faculty, Cracow
Prof. Dr. Hab. Alicja Duzel-Bilińska / Academy of Fine Arts, Intermedia Faculty, Cracow / Interior designer, architect and visual artist
Dr. Norman Siu / Independent Luxury Goods & Jewelry Proffessional, Hong Kong, PhD at The Hong Kong Polytechnic University
Sha Feng / Associazione di Design Cinese e Italiano in Italia, President / Zhongshan Polytechnic in China, Visiting Professor
Kiss Ferenc / Lecturer, University of Szeged, Hungary / Graphic Designer, Member of the Association of Hungarian Typography Artists
Szekernyes Janos / Președintele Uniunii Artiștilor Plastici din România, Filiala Timișoara
Conf. univ. Dr. Dan Moga / Facultatea de Arte și Design din Timișoara
Prof. univ. Dr. Alexandru Jakabhazi / Facultatea de Arte și Design din Timișoara
Conf. univ. Dr. Marius Sângeorzan / Facultatea de Arte și Design din Timișoara
Conf. univ. Dr. Camil Mihăescu / Facultatea de Arte și Design din Timișoara
Lect. univ. Dr. Sergiu Zegrean / Facultatea de Arte și Design din Timișoara
Lect. univ. Dr. Szűcs Enikö / Facultatea de Arte și Design din Timișoara
Lect. univ. Dr. Eduard Jakabhazi / Facultatea de Arte și Design din Timișoara
Lect. univ. Dr. Corina Nani / Facultatea de Arte și Design din Timișoara
Lect. univ. Dr. Alexandru Bunii / Facultatea de Arte și Design din Timișoara

Design & layout / Sergiu Zegrean
Tehnoredactare / Diana Buftea

Editura **Eurostampa**
Tipar: Waldpress
ISSN 2393 - 042X
ISSN-L 2393 - 042X
Uniunea Artiștilor Plastici din România,
Filiala Timişoara

Prin trimiterea materialului autorul declară implicit faptul că articolul nu a mai fost adresat altei publicații și textul în cauză este o creație originală, asumându-și așadar toate consecințele privind proprietatea intelectuală.

CUPRINS

Ioan IOVAN
Prof. univ. dr. / critic de artă
Leon Vreme / 5
Bienala internațională de grafică mică, Timișoara, 2017 / 11

Iosif MIHAILO
Lect. univ. dr. - Facultatea de Arte și Design din Timișoara
Condiționări identitare ale obiectului de design / 15

Valentina ȘTEFĂNESCU
Conf. univ. dr. - Facultatea de Arte și Design din Timișoara
Expresii ale corpului uman în opera artiștilor Antony Gormley, Magdalena Abakanowicz, Louise Bourgeois și Jaume Plensa / 21

Enikő SZŰCS
Lect. univ. dr. - Facultatea de Arte și Design din Timișoara
Modularitatea în design / 27

Daniela CATONA
Lect. univ. dr. - Facultatea de Arte și Design din Timișoara
Motivație și Experiment în ceramică - Mecanisme afective în alegerea subiectului lucrărilor de finalizare a studiilor / 33

Diana ANDREESCU
Lect. univ. dr. - Facultatea de Arte și Design din Timișoara
Revoluția industrială și consumismul / 39

Sergiu ZEGREAN
Lect. univ. dr. - Facultatea de Arte și Design din Timișoara
Concepte ale mobilității în design / 43

Alexandru BUNII
Lect. univ. dr. - Facultatea de Arte și Design din Timișoara
Bijuteria în România – de la presiunea doctrinară la o formă de artă închinată libertății de expresie / 51

Gloria GRATI
Lect. univ. dr. - Facultatea de Arte și Design din Timișoara
Simbolismul și antropomorfismul arhaic / 57

Victor GINGIU
Lect. univ. dr. - Facultatea de Arte și Design din Timișoara
Tapiseria, broderia și colajul, între istorie și modernitate / 69

Eugenia Elena RIEMSCHNEIDER
Lect. univ. dr. - Facultatea de Arte și Design din Timișoara
Uniforma școlară, eticheta sărăciei sau a unui statut social înalt? / 77

Sandra Celia SUCIU
Lect. univ. dr. - Facultatea de Arte și Design din Timișoara
Fenomenul modei contemporane: tipare sociale și pierderi identitare / 85

Iuliana CEAPSA
Drd. - Facultatea de Arte și Design din Timișoara
Ioan Isac / 93

Elena POPESCU
Drd. - Facultatea de Arte și Design din Timișoara
Arhetipuri culturale ale arhitecturii pe verticală. Turnul / 105

Larisa SPRAVIL
Drd. - Facultatea de Arte și Design din Timișoara
Arta la cumpăna dintre sec. al XIX-lea și sec al XX-lea. Sfera stilurilor 1900 / 123

Ionuț SUCIU
Asist. univ. dr. asoc. Facultatea de Științe Politice, Filosofie și Științele Comunicării
Ritualul de tămăduire în satul românesc de altădată - de la etnografie, la film documentar / 131

Ioan **IOVAN**
Leon Vreme

Cuvinte cheie: Leon Vreme, pictură, artă. Timișoara
Keywords: Leon Vreme, painting, art. Timișoara

Rezumat: La dispariția marelui artist Leon Vreme, acest text îi recunoaște însemnata contribuție la arta contemporană românească. Senior al picturii, maestrul Leon Vreme este evocat aici, atât dintr-o perspectivă obiectivă, profesionistă, cât și dintr-una umană, de la nivel personal.

Abstract: With the passing of the great artist Leon Vreme, this text recognizes his important contribution to contemporary Romanian Art. Master painter Leon Weather is evoked here, both from an objective professional perspective, as from a human, personal level.

Maestrul Leon Vreme (1930-2017) este un artist exemplar care, fapt rar, a fost completat armonios de un om exemplar și de un profesor exemplar. De îndată ce și-a intuit și i-a dat crezare direcției artistice pe care a simțit că trebuie să o urmeze, i-a rămas fidel pentru totdeauna. Pe direcția respectivă, care, odată opționată, i-a devenit organică, el supunându-se direcției și aceasta devenindu-i flexibilă, lăsându-i-se potrivită, a trudit cu tot talentul și cu toată puterea vieții sale. Rezultatul este pe măsură, excepțional, o performanță artistică de valoare referențială, o demonstrație a capacității artei de a răsplăti fidelitatea și buna credință. Această împrejurare este cu evidență sporită de omenia și onestitatea artistului, la fel, de omenescul și firescul operei.

Leon Vreme este unul dintre cei mai mari artiști din Timișoara, deodată cu Diodor Dure, Victor Gaga, Romul Nuțiu, Petru Jecza, Gabriel Popa, Constantin Flondor, Vasile Pintea, Xenia Eraclide Vreme, Lidia Ciolac, Virginia Baz Baroiu, Eugenia Dumitrașcu, Hildegard Kremper-Fackner, Ion Sulea Gorj, Simion Lucaciu, absolvenți de Cluj și de București – toți au venit cam în același timp, prin anii 1965, la Timișoara, unde li s-au asigurat ateliere de creație. Ei au schimbat sensul artei de aici, i-au conferit un alt calibru valoric și, lucru deosebit de important, prin creația lor, nu doar s-au afirmat pe sine ca personalități artistice și ca valoare, ci au ridicat nivelul și problematica artistică din această par-

Leon Vreme, *Structuri* , 90x90 cm,
ulei pe pânză, 2017

Leon Vreme, *Dans I,* 90x100 cm,
ulei pe pânză, 1998

te a României la o efectivă sincronizare și integrare în arta europeană, transformând, totodată, Timișoara într-un veritabil centru de avangardă artistică. Au tins mereu spre orizontul european și, în această perspectivă, și-au edificat opera, definind, astfel, unul din palierele distincte și viabile, valabile ale artei românești contemporane. Alcătuiesc, fără nici o îndoială, una dintre cele mai mari împliniri, realizări timișorene, așezând capitala Banatului între marile orașe de cultură și artă ale țării noastre și, în același timp, ale Europei – București, Iași, Cluj.

Pictorul Leon Vreme, echilibrat, consecvent ca om și statornic ca artist, modest, firesc în comportament și profund în judecată, și-a aflat relativ repede formula artistică, o formulă de realizare, față de care a rămas fidel toată viața. La fel cum toată viața a trudit la aceeași pictură, la același stil, astfel încât a devenit reper fix, sigur. Era mereu același, nu îl schimba nimic, nu-i tulbura nimic apele clare ale realizării artistice. A formulat imagistica nonfigurativă a picturii într-un mod particular, original și valid, dar păstrând mereu vădite legăturile cu structurile din natură. Aproape exclusiv a construit imaginea, recurgând, cu aceeași încredere și soluționare, la culoare, așezată păstos cu ajuorul cuțitului. Apoi, marginile rămase în relief ale localităților de culoare, prin patinare, iveau linii, contururi de expresivă structură. Demersul picturii rezultă tocmai din această alăturare, această țesere dintre culoare și

liniarisme. În mod caracteristic, aceste structuri conservau și evocau, cu toată complexitatea, medii naturale precum cele ale elementarităților, apa, aerul, focul și pământul, dar și cele ale vegetalului și cosmicității. Par să fie eșantioane reprezentative văzute prin lentilele microscopului. Dar această împrejurare nu deține nimic mimetic, toate aceste structuri fiind rezultat al imaginației artistului, ca regim general și rezultat al măinii, al măiestriei artistului, ca statut particular, ca expresie. Comunicarea artistică, în felul acesta, este elaborată cu o proporție echilibrată între expresia fenomenologică și sensul semantic, fiind stabilă între ce se vede și ce se înțelege din pictură. Stabilă, pentru că oferă de fiecare dată un sens accesibil, chiar dacă, după aceea, este îmbrăcat în forme aparent fortuite, ale tașismului și gestualismului.

Împreună cu soția sa, graficiana Xenia Eraclide Vreme, și-au trăit efectiv viața în atelier, sugerând că era fundamental să creeze, lăsând să se înțeleagă cât de importantă era opera ca produs al vieții lor, cât de important era ce lasă, ce rămâne să dureze în urma lor. Uneori, chiar era clar că, în ceea ce îi privește, arta prevalează asupra vieții. Participau la expoziții, erau mereu prezenți la vernisaje; a-i fi văzut la o expoziție echivala cu o liniștire: erau toți, era bine, lucrurile se aflau în normalitate, comunitatea artistică trăia frumos. Leon Vreme a devenit exemplu, a devenit model de artist, de profesor și de om, a ajuns semn al universului artistic cerut și așteptat, necesar. Calm și așezat, mereu în refuzul polemicii, s-a dovedit a fi ferm și hotărât în vorbă și în acțiune. A fost om al lucrului, absorbit total de artă, a conștientizat importanța creației sale, a crezut în pictură, viața lui fiind însăși pictura. Viața și pictura s-au suprapus, s-au sprijinit în a înfăptui o operă valoroasă, referențială, neîndoielnică în sensul ei, sigură ca direcție și justificare, ca efect și rost, ca valoare și importanță. Originalitatea, contribuția personală și stilul au fost convertite fără nici o dificultate în valoare artistică validă. Talentul s-a împletit cu șansa, cu omul și cu hărnicia pentru a face din Leon Vreme un model pentru permanenta preocupare și pentru permanenta existență în artă.

Ioan **IOVAN**

Bienala internațională de grafică mică, Timișoara, 2017

Cuvinte cheie: gravură, bienală grafică, Timișoara, teoria și critica artei, Graphium
Keywords: engraving, graphic biennial, Timisoara, art theory and critique, Graphium

Rezumat: Acest articol este o impresie a criticului de artă asupra Bienalei internaționale de gravură mică, Timișoara, 2017. Aflată la adiția a patra, această manifestare artistică deosebit de importantă, sub coordonarea prof. univ. dr. Constantin Catargiu se dovedește a fi un eveniment de referință pentru viața culturală, la nivel național, regional și internațional.

Abstract: This article is an art critic's impression of the International Biennial of Small Engraving, Timișoara, 2017. At its fourth edition, this particularly important artistic event, led by Prof. Univ. Dr. Constantin Catargiu, proves to be a reference event for cultural life at national, regional and international level.

Sub autoritatea Uniunii Artiștilor Plastici din Timișoara a avut loc organizarea celei de a IV-a ediții a *Bienalei internaționale de gravură mică*, întrunind un mare număr de participanți din numeroase țări de pe toate continentele. Vastul ansamblu expozițional a fost coordonat ca alcătuire și gestionat ca desfășurare de către prof. univ. Dr. Constantin Catargiu, artist de prim ordin, care a coagulat mereu în jurul său artiști și studenți, imprimându-le satisfacția realizărilor artistice în gravură și transmițându-le varietatea tehnică deosebită a acestei specii a genului graficii. Strădaniile profesorului Constantin Catargiu, depuse cu asiduitate și cu perseverență în mediul artistic și didactic superior din Timișoara, sunt confirmate în actualitatea problematică a acestor bienale sub cel puțin deosebit de importante aspecte. Întâi, în întreaga lume se practică gravura, atâția și atâția din categoria consacraților deja, dar și din cea a tinerilor, lăsându-se cuceriți de acest tip de grafică și ducându-mi mai departe în timp și spațiu mundane, virtuțile și șansele de a produce, pe mai departe, importante valori artistice. Faptul că a fost practicată gravura de către unii dintre marii maeștri ai artei universale, Jacques Callot, Albrecht Dürer, Rembrandt van Rijn, Giovanni Battista Piranesi, Peter Paul Rubens, Hans Baldung, Francisco Goya, James McNeill Whistler, Edvard Munch, Max Beckmann, Henri Matisse, Pablo Picasso, la noi Theodor Aman, Ștefan Popescu, Jean Alexandru Steriadi, Nicolea Tonitza, în Timișoara Xenia Eraclide Vreme, Lidia Ciolac,

Hildegard Kremper-Fackner, Vasile Pintea. Apoi, edițiile bienalei subliniază cu evidență că gravura practicată în actualitatea noastră artistică păstrează puritatea de gen a graficii și se menține în fireștile ei cadre de tradiție, atât ca specific al procedeelor tehnice, cât și ca intenție, ca rezultat al procesului de creație. Se vede că, pe de o parte, gravura din timpul nostru este la fel în toată lumea, pe de altă parte, în unitatea de specie artistică, sunt nelimitate posibilități de inovare artistică și de noutate, de desfășurare stilistică, de contribuție personală. Timișoara, devenind un important centru al graficii din arta contemporană românească, nu este doar îndreptățită pentru organizarea unei asemenea bienale, ci și pentru experiența artistică acumulată și pentru posibilitățile ei de participare la înalt nivel artistic. Dar marea dificultate de organizare a unei asemenea ample bienale internaționale a fost dată de faptul că municipiul Timișoara nu dispune de un spațiu expozițional corespunzător ca dimensiuni și, deși această imperioasă necesitate este o urgență de prim ordin, nu se află în vederile culturale ale consilierilor municipali și nu a fost luată în considerare nici atunci când s-au ivit mai multe posibilități de-a lungul anilor. Astfel încât, și această onorantă bienală, ca ansamblu expozițional, a trebuit să fie divizată în trei locații, împrejurare cu grave repercusiuni asupra unității de prezentare, de receptare.

Cum era de așteptat, numărul mare de graficieni participanți și de lucrări a determinat o mare varietate de procedee tehnice, de soluții imagistice, de efecte artistice și, mai ales, de bogată desfășurare stilistică. Toate particularitățile, însă, care se afirmă se încadrează în limitele de normalitate date de linia centrală de orientare în raport cu tradiția de specie. De aici provine și o reconfortantă impresie unitară de ansamblu. Nici măcar formatele nu produc senzația de monotonie. Se oferă publicului un deosebit prilej de satisfacție artistică superioară, confirmare adresată artiștilor profesioniști și lectic necesară pentru tinerii intrați în artă. Problematica artistică dezbătută este debordantă, tehnica este, în egală măsură, de permanență și de actualitate, tematica este stufoasă, deschisă ideilor și tuturor modurilor de simțire și de realizare. Este important faptul că nu se prezintă polemic, exclude șocul și negația, este important faptul că în ea se construiește arta, că îi afirmă convingător posibilitățile și șansele de înfăptuire, de bucurie și de împlinire oferite cu generozitate publicului. Demnă de remarcat este, de asemenea, împrejurarea că stau alături, fără ceartă, lucrări de atât de diferite orientări, direcții, stiluri, arii culturale, viziuni, simbolism, expresionism, suprarealism, cubism, abstracționism liric, geometric și expresionist, tașism, gestualism, noul realism, minimalism, noua subiectivitate... La rândul lor, propunerile personale, independente, foarte diferite ca tehnică și procedee de realizare, acvaforte, acvatinta, mezzotinta, linogravura, xilogravura, gravura pe metal, acul sec, dălțița, serigrafia, monotipul, inclusiv numeroasele tehnici mixte, stau echilibrat pe simeze, demostrând o adevărată unitate lăuntrică de înțelegere ca gen, de populare a ei cu artisticitate ajunsă la maturitate.

Statistica acestei bienale, incluzând participarea a 22 de țări, a 152 de artiști, alcătuită din 390 de lucrări, este o dovedire fără tăgadă a importanței gravurii în actualitatea graficii și a unei largi practicări a ei, a condiției pe care o are dintotdeauna de a realiza valori artistice referențiale. Se dovedește, de asemenea, ca și în cazul tapiseriei mici, a asculpturii mici, că respectiva condiție dimensională a gravurii nu împietează cu nimic, ci,dimpotrivă, deține resursele care să inițieze o altă, nouă specie a graficii.

Graficienii remarcabili din generația maeștrilor, gravori de mare clasă, au temeinicit o bază artistică de prim ordin în arta românească și europeană pe care, după aceea, între Constantin Catargiu, inițiatorul și coordonatorul atelierului "*Graphium*" și Constantin Catargiu, organizatorul și făptuitorul bienalelor timișorene de gravură, s-a putut desfășura un efectiv sector al graficii, cuprinzând, în egală măsură, acte de inițiere în învățământul artistic superior și activități de prezentare expozițională. Și, pentru că gravura este o practică artistică extrem de laborioasă, o adevărată alchimie de realizare, se dovedește a fi atractivă pentru artiștii tineri, dar și pentru cei de maturitate. Cei care rămân la gravură, în ge-neral, sunt artiști de bucurie a elaborării, de creație însoțită de curiozitatea desfășurării ci și de pasiunea ajungerii la un rezultat în care se îmbină mereu alt raport, între gestul artistic controlat și cel fortuit. Catargiu, graficianul și profesorul, a reușit, pentru multă vreme, să rămână, pentru gravură, un punct central, viu și necesar.

Iosif **MIHAILO**

Condiționări identitare ale obiectului de design

Cuvinte cheie: Design industrial, teoria designului, identitate, repere culturale, design românesc
Keywords: Industrial design, Design Theory, identity, cultural landmarks, Romanian design

Rezumat: Acest articol își propune să trateze teoretic obiectul de design românesc într-un context general de situare axiologică. Privit și acceptat ca fiind situat pe o linie de continuitate diacronică, acesta se vădește a fi într-o relație aparte cu moștenirea sa. Identitatea culturală redescoperită și adecvarea la condiționalitățile obiectului modern se pot astfel conjuga într-o manieră originală.

Abstract: This article aims to address in a theoretical manner the Romanian design object, as seen in a general context of axiology. Seen and accepted as set on an axis of diachronic continuity, the design object is highlighted in a special relationship with its inheritance. The cultural identity re-discovered and the adaptation to the new conditionalities of the modern object can now be conjugated in an original way.

Devenirea umanității poate fi asociată parcursului diacronic al creațiilor obiectuale. Acest univers e posibil a fi citit și într-o cheie ce definește raporturile intrinseci ale obiectului, atât în timp, cât și în relație indisolubilă cu umanitatea. Astfel, se poate vorbi despre realizările obiectuale ca fiind desprinse din civilizația și cultura umană, aceasta, totodată, conturând o revelatoare sinteză a orizontului existențial. Transpare de aici propensiunea umană către extinderea capacităților existentiale, dincolo chiar de posibilitățile acelui moment, lucru explicat prin permanenta preocupare pentru adecvare obiectuală, adaptare, reconfigurare ori îmbunătățire a obiectului și a înzestrărilor acestuia.

Existența omului a avut și are loc în relație cu lucrurile, în sensul lor *heideggerian*, dar și cu obiectele create. Arhetipul acesta al creației lucrurilor transpare și din felul cum omul și-a confecționat la rândul lui obiectele. În sens extins, obiectele, și ele, se integrează în categoria ce desemnează conceptul filozofic al lucrurilor. Însușirea de a fi obiect înglobează, deci, toate cele realizate prin mijloace umane, aici regăsindu-se, așadar, tot ceea ce se poate numi un produs al realizărilor omenești, după o intenție. Luând în considerare secvențe distincte, din perioade cu specific aparte privind realizarea, se vădește interesul pentru adecvarea obiectului, în sprijinul ideii de perfecționare, funcționalitate și transpunere prin mijloace disponibile. Toate acestea sunt evidențiate de ocupaționalul uman și de necesitatea a se constitui un valid răspuns la

cerințele și așteptările umane, aflate în permanentă schimbare. **[1]**

Se poate califica a fi obiect acel lucru ce respectă trăsăturile aparte, dintre care se distinge, întâi de toate, aceea de a fi un produs uman, de a servi un anume scop util, o funcționalitate definită. Apoi, obiectele sunt indisolubil legate de individualitatea umană, adesea purtând amprenta celui ce le-a făurit, dar și a celui ce le folosește, chiar dacă acest lucru se manifestă totalmente diferit în cazul contemporaneității. Mai mult decât atât, obiectul, pe lângă devenirea sa în relație cu umanitatea, mai posedă capacitatea de a se evidenția într-o manieră proprie, astfel căpătând noi valențe estetice, prin datele de expresivitate și atractivitate. Acest fapt îl plasează în orizontul de cultură, având, de acum, propriile semnificații. **[2]** Astfel, produsul obiectual uman poate fi un răspuns la mai mult decât relația intrinsecă cu utilitatea, devenind și un reper de semnificație, cu atribute simbolice, într-o dimeniune spirituală.**[3]**

Pe axa de continuitate și adecvare la funcționalitate, universul obiectual include o serie de secvențe, ce se evidențiază așadar prin repere bine definite din perspectivă civilizațională. Dacă se iau în discuție cele ce definesc civilizația românească, se pot contura trei perioade clare ale obiectualității, marcate ferm de modul de manifestare și trăsăturile distincte. Aceste etape sunt: obiectualitatea arhaică, obiectualitatea rurală meșteșugărească și designul industrial contemporan. Etapele sunt determinate de specificul mediului social, de ocupaţiile caracteristice, de particularităţile existenţiale şi sociale.**[4]** Dar fiecare dintre acestea deţine lăuntric date şi conexiuni speciale, la fel de importante. Dintre ele, se detaşează relaţia nemijlocită a obiectului cu cel care îl folosește. Fără îndoială, cel mai important criteriu este funcţionalitatea căreia i-a fost destinat, dar, în acelaşi timp, obiectul este şi rezultatul specificului procesului de realizare, al materialelor folosite, al uneltelor şi tehnicilor.

Mediul rural, mediul meşteşugăresc şi cel industrial se situează, în manieră inexorabilă, pe direcţia de continuitate a obiectualităţii funcţionale, dincolo de considerentele spirituale şi sociale. Devenirea constituită din datele generale, de scop şi funcţionalitate, a fost condiționată de permanente schimbări, inovări şi perfecţionări, ce astfel au suportat cerinţele particulare impuse de mediu şi utilităţi, dar şi de realizarea specifică, cu mijloace de producţie efectivă.

Dacă acei creatori populari erau deopotrivă și utilizatorii obiectelor, atunci se explică și nemărginita lor capacitate de adaptare și reconfigurare, ca urmare a experiențelor și observațiilor empirice. Succesiv, artefactele sunt o reflexie a acelor oameni și chiar o adecvare a obiectualului la utilitate. Se remarcă faptul că obiectele create – consecințe ale unor factori multipli, asociați în principal anumitor condiționalități sau limitări de execuție – sunt înzestrate uneori și cu unele funcționalități secundare, orientarea către plurifuncționalitate fiind aici evidentă.**[5]** Astfel, chiar dacă este vorba despre cele mai rudimentare creații de factură manuală arhaică, ori mergând până la obiectele realizate prin procese în serie, industriale, moderne, se poate observa tendința obiectualității de a se afla în sinergie cu devenirea societății umane.

Se vădesc diferențele survenite odată cu modificarea interesului față de relația cu manualitatea, prin ceea ce se poate înțelege a fi contactul nemijlocit dintre om și obiect, atât sub aspectul realizării, cât și sub cel al mânuirii, al adaptării și al reconfigurărilor empirice. Mutațiile, astfel, se percep a fi asociate modului cum s-a estompat contactul dintre om și obiect, după ce s-a petrecut realizarea efectivă, contact ce s-a diminuat până la dispariția totală. **[6]** Evident, obiectul modern este perfecționat într-o manieră incontestabilă, dar a pierdut în ceea ce ar fi însemnat relația directă de realizare, de manualitate.

Această secvențializare a etapelor presupune, în mod firesc, aspecte distincte ale acestor stadii, dar, în același timp, înseamnă și o continuitate obiectuală, conjugată cu umanitatea. Deși aceste etape sunt cu totul și cu totul diferite prin organizarea societății, medii ocupaționale specifice, tehnici și expresii proprii, ele totuși se înlănțuiesc, condiționându-se în sensul devenirii societății umane. O secvență nu poate fi posibilă fără a se sprijini pe precedenta, în același timp făcând-o posibilă pe următoarea. **[7]** Cert este că etapele acestea de obiectualitate sunt, în primul rând, adecvate cerințelor de existență, iar mai apoi ele reflectă posibilitățile de realizare și necesitățile utilitare din acel timp.

Dacă în situațiile particulare ale obiectului aflat în relație nemijlocită cu manualitatea, în etapele obiectualității sub formă arhaică și apoi meșteșugărească, există caracteristici bine definite pentru arealul românității, în cazul obiectualității asociate designului, în formele sale contemporane de manifestare, se poate vorbi de o cu totul altă abordare. Aceasta se datorează, în măsură covârșitoare, specificului global al noului mod de a concepe, proiecta, analiza, verifica, adapta și readapta obiectul, de acum – un produs de design. Toate sunt făcute într-o manieră profesionalizată, specializată, ce nu se deosebește cu aproape nimic de felul cum aceste lucruri decurg în alte zone ale lumii.

Dacă ne mai putem referi acum la manualitate, ca relație dintre obiect și creatorul său, o mai putem face având în vedere caracterul artistic, estetic, ca parte integrantă a pletorei de preocupări pe care un designer le are atunci când realizează un proiect, ce ulterior va deveni produs de design.

Aportul personal pe care îl poate aduce designerul asupra înfățișării unui obiect se reduce la foarte puțin, întrucât produsul de design nu este doar o expresie de voință a unui om care îl imaginează,

iar obiectul reieșit însumează o serie de condiționalități extrem de complexe, toate definindu-i caracterul final. „Designul este efortul conștient și intuitiv de a impune o ordine." **[8]** Pe lângă acestea, cei ce sunt instruiți în design beneficiază de pregătire similară, iar sursele inspiraționale au devenit de acum globalizate. Acești factori, deși la început se dovedesc a fi utili în formarea și rafinarea unui stil adaptat contemporaneității, totuși nu-i pot face pe tinerii designeri să fie originali sau bine definiți într-un curent, stil ori spiritualitate artistică.

Se ivesc acum noi abordări de revelare și asumare a identității culturale, ca atribut de originalitate în creația designerilor. În cazul obiectualității românești, decalajul față de societățile occidentale, mai evoluate, a făcut ca anumite date de modernitate să fie asumate mai târziu, apoi alte secvențe să fie scurtate abrupt de prezența împrumutată a celor mai moderne forme ale manifestărilor obiectuale. Drept care, cu toate că designul românesc stă acum la un nivel apropiat de designul practicat la nivel global, substraturile identitare și filonul inspirațional tradițional se află totuși mult mai aproape de suprafață, fiind astfel întrucâtva ușor de exploatat de către designeri. Anumite încercări, din păcate încă la nivel superficial, s-au întreprins în ceea ce privește preluarea unor elemente de decorațiuni populare tradiționale și adecvarea lor la concepțiile vestimentare moderne, sau obiectele de serie mică expuse în expozițiile tinerilor designeri. Acestea sunt semne pozitive că tinerii designeri și-au îndreptat atenția către valorile ce definesc identitatea culturală românească, drept parte originală și integrantă a civilizației occidentale.

NOTE

[1] Iosif Mihailo, *Designul românesc în context cultural*, în „Revart"- revistă de teoria și critica artei, Editura Eurostampa, Timișoara, Nr.28/2017, ISSN 1841-1169, online BDI: ISSN 2069 – 0495, ISSN-L 1841-1169, pp. 19-21.

[2] În această lucrare, obiectul este privit prin prisma relației sale cu omul, mai exact prin felul cum este realizat, întrebuințat, apoi adaptat și adecvat cerințelor. Jean Baudrillard notează: „Acel obiect a fost reflexul unei ordini totale, legată de o concepţie bine definită despre decor şi perspectivă, despre substanţă şi formă. În această concepţie, forma e demarcarea absolută dintre interior şi exterior (s.n.)." (Jean, Baudrillard, *Sistemul obiectelor*, Editura Echinox, Cluj-Napoca, 1996, p. 19).

[3] Iosif Mihailo, *Conceptul obiectului în designul industrial,* Editura Artpress, Timișoara; Editura Muzeului Țării Crișurilor, Oradea, 2014, pp. 12-13.

[4] Christopher J. Jones postulează existența unui mod firesc și nemijlocit al devenirii universului obiectual specific mediului țărănesc, în general: „Este de asemenea surprinzător faptul că un meseriaş analfabet, numai cu ajutorul uneltelor sale simple, se dovedeşte a stăpâni un proces de evoluţie fără a avea niciun echivalent de tip «cod genetic» din care să deducă formele complexe pe care el le creează." (Christopher J. Jones, *Design, metode şi aplicaţii*, Editura Tehnică, București, 1970, p. 20).

[5] Christopher J. Jones, *Op. cit.*, p. 20

[6] Și Jean Budrillard observă relația de cauzalitate a devenirii obiectuale, atât sub aspect de realizare, cât și privitor la mânuire, chiar dacă este vorba despre medii distincte: „De-a lungul secolelor, statutul instrumentelor de lucru sau al obiectelor manuale nu s-a schimbat deloc. Or, această relaţie profundă, gestuală, între om şi obiecte, ce rezumă integrarea omului în lume şi în structurile sociale, poate fi plenară, ca atunci când o sesizăm în frumusețea lor reciprocă «stilului» lor. Avem însă de-a face cu o relaţie de constrângere care, paralel cu cea a structurilor sociale, ţine pe loc adevărata productivitate. Complex de gesturi şi de forţe, de simboluri şi de funcţii ilustrate şi stilizate de energia omului: admirăm şi acum secerile, coşurile de răchită, ulcioarele şi plugurile ce iau forma corpului uman, a efortului sau a materiei pe care au transformat-o, însă splendoarea acestui raport de conformitate rămâne subordonată constrângerii relaţionale. Omul nu s-a eliberat de obiecte, iar obiectele nu s-au eliberat de om. Va trebui aşteptată revoluţia surselor de energie pentru ca, odată cu practica de distanţă, stocarea şi calcularea energiei – care acum e în mişcare –, omul şi obiectul să fie antrenaţi într-o nouă dezbatere obiectivă: o dialectică plină de conflicte care nu erau vizibile în finalitatea de reciprocitate şi în relaţia de constrângere. Şi abia astfel omul evoluează spre o devenire socială obiectivă, în vreme ce obiectul ajunge şi el la propriu-i adevăr: acela al funcţionalităţii înmulţită cu eliberarea energiei." (Jean, Baudrillard, *Op. cit.*, p. 32).

[7] John Heskett, *Design A Very Short Introduction*, Oxford University Press, New York, 2001, p. 9.

[8] Victor Papanek, *Design pentru lumea reală. Ecologie umană și schimbare socială*, Editura Tehnică, București, 1997, p. 19.

BIBLIOGRAFIE

1. Bürdek, Bernhard E., *Design, History, Theory and Practice of Product Design*, Publishers for Architecture, Basel, 2005
2. Constantin, Paul, *Industrial design, arta formelor utile*, Editura Meridiane, Bucureşti 1973
3. Dormer, Peter, *The Meanings of Modern Design: Towards the Twenty-First Century*, Thames and Hudson, London, 1991
4. Dreyfuss, Henry, *Designing for People*, Allworth Press, New York, 2003
6. Fiell, Charlotte; Fiell, Peter, *Industrial design A-Z*, Taschen, Köln, 2006
7. Goldsmith, Selwyn, *Universal Design*, Architectural Press, London, 2000
8. Goodrich, Kristina, *Design Secrets: Products*, Rockport Publishers, Beverly Massachusetts, 2001
9. Hauffe, Thomas, *Design: A Concise History*, Laurence King, London, 1998
10. Heskett, John, *Design A Very Short Introduction*, Oxford University Press, New York, 2001
11. Iovan, Ioan, *Semantica artelor vizuale, vol. I, II, III*, Editura Anthropos, Timişoara, 2011
12. Jones, Christopher J.,*Design, metode şi aplicaţii*, Editura Tehnică, Bucureşti, 1970
13. Leroi-Gourhan, André, *Gestul şi cuvântul*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1983
14. McDermott, Catherine, *Design. The Key Concepts*, Routledge, New York, 2007
15. Mihailo, Iosif, *Conceptul obiectului în designul industrial*, Editura Artpress, Timişoara; Editura Muzeului Ţării Crişurilor, Oradea, 2014
16. Mihailo, Iosif, *Designul românesc în context cultural*, în „Revart"- revistă de teoria și critica artei, Editura Eurostampa, Timișoara, Nr.28/2017, ISSN 1841-1169, online BDI: ISSN 2069 – 0495, ISSN-L 1841-1169
17. Mocanu, Titus, *Morfologia artei moderne*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1973
18. Moholy-Nagy, László, *Vision in Motion*, Paul Theobald and Company, Chicago, 1965
19. Morris, Richard, *The Fundamentals of Product Design*, Ava Books, Lausanne, 2009
20. Papanek, Victor, *Design pentru lumea reală. Ecologie umană și schimbare socială*, Editura Tehnică, București, 1997
21. Parsons, Tim, *Thinking: Objects. Contemporary approaches to product design*, Ava Books, Lausanne, 2009
22. Toft, Peter, *Craft and Design*, Heinemann Educational Books, Portsmouth, 1998.

Valentina **ȘTEFĂNESCU**

Expresii ale corpului uman în opera artiștilor Antony Gormley, Magdalena Abakanowicz, Louise Bourgeois și Jaume Plensa

Cuvinte cheie: corp uman, interpretare, expresivitate, volum, modalități de expresie.

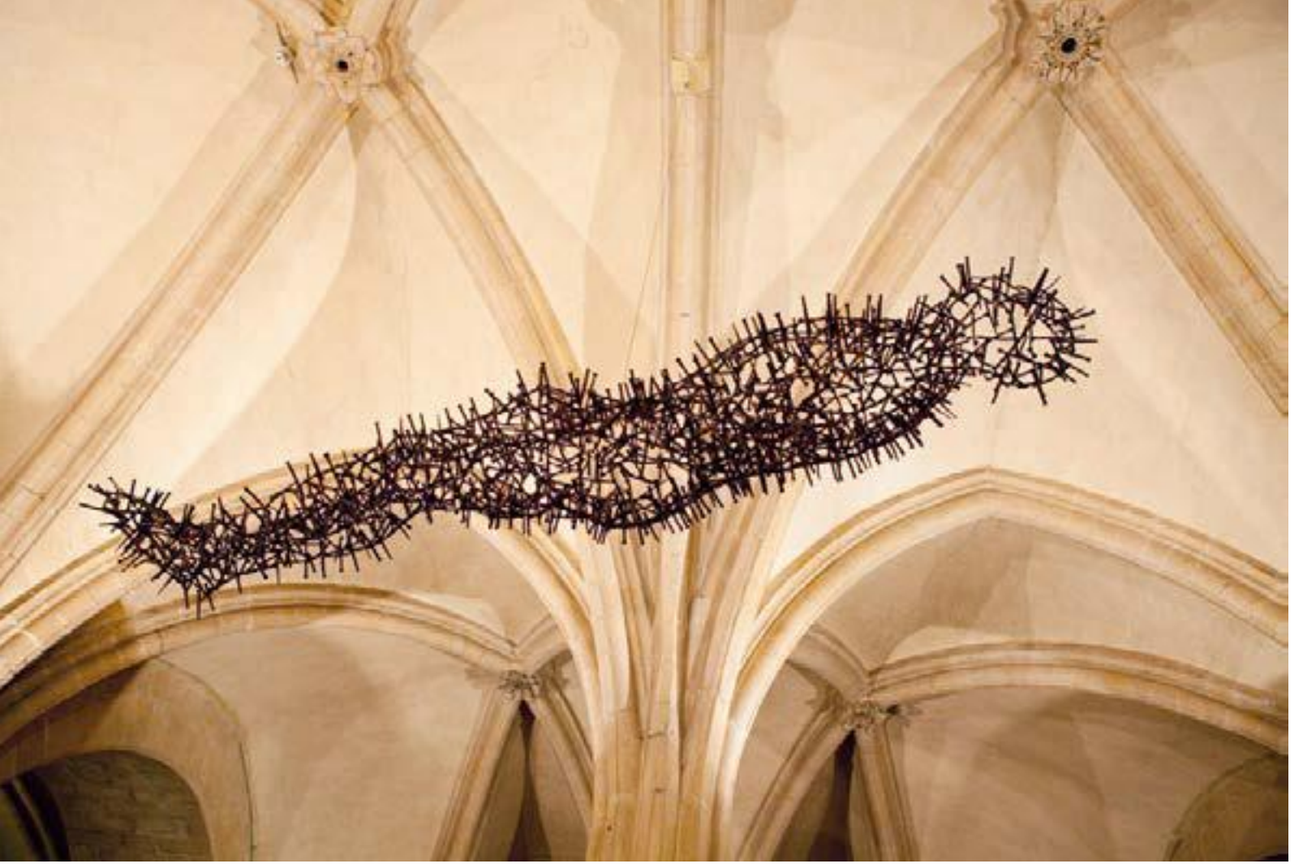
Abstract: The theme of the human body opens in our minds a true review of the history of art, the perfection of gold, the interpretation of Leonardo's Vitruvian man, Le Corbusier's modulator. Mathematics, architecture, and arts meet on the same ground, the proportions and the introduction and reporting of man to this universe. The artists have approached the subject of the human body constantly over time either by iconic rendering or by transforming the image based on concepts and principles based on a succession of studies and transformations.

Tema corpului uman deschide în mintea noastră o adevărată trecere în revistă a istoriei artei, a perfecțiunii numărului de aur, a interpretării omului vitruvian a lui Leonardo, a modulor-ului **[1]** lui Le Corbusier. Matematica, arhitectura și artele se întâlnesc pe același teren, cel al proporțiilor și al introducerii și raportării omului la acest univers.

Artiștii au abordat tema corpului uman în mod constant, pe parcursul timpului și mai ales al curentelor ce au definit secolele, fie prin redarea iconică sau prin transformarea imaginii în baza unor concepte și principii bazate pe o succesiune de studii și transformări.

Pun sub reflector un grup de artiști ce își definesc identitatea prin figurativ, aceștia practicând uneori diferite tipuri de exprimare, redând corporalitatea fie în material textil fie în metal și chiar piatră. Dat fiind faptul că temele abordate de artiști sunt foarte nuanțate prin multitudinea stărilor ce le conferă fiecare material în parte, capacitatea de redare a unor stări corporale prin textură și transparență este foarte importantă pentru noi.

Antony Gormley revitalizează corpul uman în sculptură printr-o investigație radicală a corpului ca loc de memorie și transformare. E interesat de organismul uman din prisma considerației că este primul loc unde ajung emoțiile. Astfel el exprimă aceste stări create de teamă, fericire, deprimare etc. El explorează această emoție în relație cu mediul în care amplasează corpul încercând să identifice condiția comună



Antony Gormley, *Transport*

Magdalena Abakanowicz, *Abakans*

tuturor ființelor umane. Lucrările sale nu sunt simbolice ele indicând realități petrecute cândva.

Catedrala Canterbury a furnizat artistului o sursă de inspirație pentru ultima sa lucrare intitulată *Transport*. Pentru ca povestea să fie completă și autentică artistul a folosit cuie vechi recuperate din acoperișul clădirii pentru reconstituirea imaginii unui corp uman de doi metri lungime. Piesa a fost suspendată în interiorul Catedralei deasupra mormântului lui Thomas Becket, arhiepiscopul ucis în altar în anul 1170. Referitor la această lucrare Gormley declară "Suntem cu toții locuitori temporari într-un organism. Acesta este casa noastră, instrumentul și mijlocul." **[2]**

Magdalena Abakanowicz privește ființa umană ca fiind purtătoarea amprentelor tuturor acțiunilor aplicate. Corpul uman a fost reprezentat de artista poloneză începând cu sculpturi figurative dar și nonfigurative, realizate din pânză de sac cusută și întărită cu rășini sin-

Louise Bourgeoise, *Fragile Goddess*, 2002

Antony Gormley, *Domain field*

Jaume Plensa, *Shining in the Sun*

tetice. Acesta a fost începutul, lucrările sale abstractizându-se în timp, ființele fiind reprezentate ca fiind scoarțe, interioare golite.

Capete sau trunchiuri reprezentate în material textil sau metal, au fost expuse de cele mai multe ori ca grupări, un tot unitar care subliniază printr-o tăcere adâncă durerea produsă de război, cu timpul subiectul situându-se în jurul valorii de societate umană și a naturii. Multitudinea ființelor umane reprezintă anonimatul și confuzia.

Louise Bourgeoise a studiat sculptura dar dat fiind că în familia ei s-a dezvoltat o afacere de tapiserie a folosit materialitatea fibrei, construind capete din material țesut, realizând corpuri roz feminine în care expresivitatea cusăturii sunt foarte importante. Lucrările sale ce au ca subiect corpul uman se referă la sexualitate dar și la frustrare. Expresivitatea formei este subliniată de deformare dar și de textură, unele fiind agățate neajutorat în spațiu (precum *Temper Tantrum*, 2000). Totul reflectă frivolitate și suferință, un alt tip de stare redată comparativ cu lucrările Magdalenei Abakanowicz. Louise Bourgeoise privește starea și reușește să o imprime sculpturilor din material prin formă, textură, culoare și expunere.

Jaume Plensa consideră că oamenii trăiesc în mod obișnuit prin sunet, imagine și cuvinte. Artistul realizează sculpturi transparente din litere metalice sau din materiale prin care lumina colorată scoate în evidență ușurința trecerii de la o stare la alta.

Crown Fountain este un alt mod de exprimare, al artistului Jaume Plensa, care interacționează foarte ușor cu publicul prin intermediul imaginii, formei în care e încastrată această imagine digitală și a apei care creează diferite situații și stări. Lucrarea este amplasată în Millennium Park, Chicago încă din 2004, ea constă în construcția a două turnuri din cărămidă de sticlă (15,2m înălțime) care prin tehnologie LED afișează diferite imagini între care întâlnim preponderent portretul și care funcționează la fel de bine și noaptea și ziua. Un portret activ care afișează stări și formează fântâni vii, amintind de fântânile statuare.

Alegerea acestor artiști a fost făcută din punct de vedere al structurii, al relației corp – concept, al diferitelor sentimente imprimate materialității. Importanța acestui demers constă în observarea realității imediate, a subiectului corpului uman care a fost omniprezent pe parcursul istoriei și cum este privit el de artiști de diferite facturi (sculptori, artiști textiliști, performeri).

NOTE

[1] Modulor - derivă din noțiunile "modul" (raport sau scară de proporție) și or (aur). Se intelege că e vorba de un raport între două mărimi-două segmente; astfel termenul misterios se transformă într-o noțiune deja cunoscută : modulul de aur,raportul sau sectiunea de aur,acel raport caruia ,pe vremuri Fra Luca Pacioli di Borgo i-a spus proportia divina si a folosit denumirea ca titlu pentru cartea tiparita in 1509 la Venetia,la insistenta prietenului sau Leonardo da Vinci,care a si ilustrat-o. Le Corbusier nu face altceva decat sa reia, in 1950, problema pusa de inaintasul lui cu aproximativ 450 de ani in urma, publicand, de data asta la Paris,o carte cu titlu asemanator :"Le modulor. Essai sur une mesure harmonique a l'echelle humaine applicable universelement a l'architecture et a la mecanique"

[2] Angel of the North artist heads to Canterbury Cathedral to unveil latest artwork 'Transport', 31.01.2011, http://www.dailymail.co.uk/travel/article-1352137/Antony-Gormley-unveils-new-artwork-Transport-Canterbury-Cathedral.html#ixzz1buOSCL2u

BIBLIOGRAFIE

1. Revista "Arhitext", nr.1, 2011, http://www.arhitext.com/2011/02/vlad-gaivoronschi-modele-corporale/
2. Antony Gormley, http://www.whitecube.com/artists/gormley/
Sean Kelly Gallery, Antony Gormley, http://www.skny.com/artists/antony-gormley/
3. Daily Mail Reporter, Angel of the North artist heads to Canterbury Cathedral to unveil latest artwork 'Transport', 31.01.2011, http://www.dailymail.co.uk/travel/article-1352137/Antony-Gormley-unveils-new-artwork-Transport-Canterbury-Cathedral.html
4. Magdalena Abakanowicz, http://www.abakanowicz.art.pl/dancing/tanczacy-w-deszczu.php
5. Magdalena Abakanowicz, http://www.abakanowicz.art.pl/abakans/-abakans.php
6. Eleanor Hearthney, Magdalena Abakanowicz, 06.04.2010, http://www.artinamericamagazine.com/reviews/magdalena-abakanowicz/
7. Jaume Plensa, http://pixelpastahome.blogspot.com/2011/06/jaume-plensa.html
8. Jaume Plensa, http://artinvestment.ru/en/news/exhibitions/20090121_jaume_plensa.html
9. Peter Unger, Jaume Plensa, 02.02.2010, http://tccsculpture.blogspot.com/2011/02/jaume-plensa.html

Enikő **SZŰCS**

Modularitatea în design

Cuvinte cheie: modularitate, algoritm, mobilier modular, litere, logo, pettern, structuri modulare
Keywords: modularity, algorithm, modular furniture, modular letters, modular logos, patterns, modular structures

Rezumat:
În această lucrare ne focusăm pe structurile modulare atât în designul industrial si ambiental cât și în designul grafic. Un modul este o parte dintr-un sistem care poate fi schimbat fără a perturba funcționalitatea și integritatea sistemului, părți și dimensiuni prin repetare conferă unitate și continuitate. Pentru utilizatori, modularitatea oferă diversitate, costuri mai mici, întreținere mai ușoară și foarte multe posibilități de reanjare, actualizare și adăugare de noi piese. În domeniul designului grafic și media, modularitatea oferă unitate vizuală, este o metodă creativă dar și un ajutor în organizarea ideilor pentru designeri.

Abstract:
In this paper we focus on the modular structures in the industrial, environmental and in graphic design. A module is part of a system that can be changed without disturbing the functionality and integrity of the system, parts and dimensions by repetition give unity and continuity. For users, modularity offers diversity, lower costs, easier maintenance and plenty of possibilities to refresh, update, and add new parts. In graphic design and media, modularity offers visual unity, it's a creative method but also helps in organizing ideas for designers.

Modularitatea este un fel de constrângere folosită nu numai în proiectare, ci și în inginerie, arhitectură și știință. Beneficiile economice ale modularității sunt numeroase și complexe. În industria de prelucrare, modularitatea contribuie într-o mare măsură la îmbunătățirea economiilor în producție. În software face codul mai ușor de citit și, prin urmare, ușor de întreținut. În dezvoltarea de produse, modularitatea face ca bucăți dintr-un ansamblu să devină reutilizabile, crescând eficiența producției și viteză în procesul de dezvoltare. Piața necesită o varietate de produse și o flexibilitate sporită: în domeniul designului de produs si interior, în arhitectură, capacitatea de a răspunde rapid la noile nevoi ale clienților este importantă. Modularitatea poate să reducă costurile și dificultățile de adaptare în diferite domenii, sporind astfel flexibilitatea strategică a producătorilor, firmelor de a răspunde la schimbările de mediu. Există mai multe moduri de a optimiza procesul si producția în design, printre care se numără și structurile modulare, crearea de variante prin adăugarea sau modificarea modulelor.

Modularitatea in design este o abordare care subdivizează un sistem în părți mai mici, numite module, care pot fi create în mod independent și apoi utilizate în diferite sisteme. Un sistem modular poate fi caracterizat prin partiționare funcțională în module reutilizabile; utilizarea riguroasă a interfețelor modulare bine definite; precum și utilizarea de standarde industriale pentru interfețe.

Carliss Y. Baldwin profesor la Harvard Business School împreună cu Kim B. Clark lucrează la un proiect de mai mulți ani pentru a studia procesul de proiectare și impactul acestuia asupra structurii industriei de calculatoare. Într-o publicație a lor „Modularity in Design: An Analysis Based on the Theory of Real Options" impart modularitatea în trei etape, după cum urmează: modularitatea în producție, in design și în utilizare. Așa cum arată tabelul **[1]** de mai jos aceste etape urmează o secvență logică, adică modularitatea în proiectare și design implică un anumit grad de modularitate în producţie, iar modularitatea în utilizare presupune un grad de mod.în design. In orice caz, fiecare tip de modularitate oferă un set diferit de beneficii economice.

Etapele modularității asociate cu beneficiile economice:

ETAPE	Modularitate în producție	Modularitate în design	Modularitate în utilizare
BENEFICII ECONOMICE	Eficiență în fabricație	Eficiență în inovație	Opțiuni pentru utilizatori
OBS.	Economie la scară, în specializare, reducerea varietății, prin interschimbabilitatea și partajarea componentelor.	Amestecarea și potrivirea componentelor de design. Experimentare independentă, testare și selectare la nivel de componente.	Amestecarea și potrivirea componentelor în momentul cumpărării sau după. Selectarea componentelor de către utilizator. Actualizare flexibilă.

Modularitatea în producție împarte un produs în componente și permite pieselor să fie standardizate (de exemplu toate șuruburile au aceeași dimensiune). Modularitatea în design merge un pas mai departe, produsul este descompus într-un set de subunități independente, care pot fi amestecate și potrivite pentru a proiecta un sistem complet. În final, un produs devine modular în utlizare în cazul în care consumatorii le poate amesteca și potrivi componentele pentru a ajunge la un întreg de funcționare. Prin urmare un grad semnificativ de control asupra designului este transferat clienților. **[2]**

În unele cazuri elementele care sunt modulare în etapa de design-proiectare devin fixe-lipite în etapa de producţie. De exemplu, o aeronavă cu jet sau o navă poate fi conceput ca un set de unități modulare, cu un grad ridicat de flexibilitate și de personalizare. Dar, odată ce piesele au fost sudate împreună, produsele finite nu pot fi reconfigurate doar cu costuri foarte mari. Putem vedea că nu la toate tipurile de produse se pot aplica toate cele trei etape de modularitate, există multe aspecte de ordin ştiinţific, ingineresc şi economic care într-o mică sau mare măsură împiedică optimizarea producţiei în vederea modularităţii. În realizarea multor produse modularitatea se dezvoltă în timp, îndreptându-se spre un tipar revoluţionar dinspre fabricaţie spre design si dinspre design spre utilizare.

Într-una din primele lucrări pentru a discuta teoria designului modular, Ulrich și Tung (1991) **[3]** definesc modularitatea în termeni de două caracteristi în designul de produs:

"1) similaritatea dintre arhitectura fizică și funcțională a designului și 2) Minimizarea interacțiunilor accidentale între componentele fizice." Într-o extensie a acestei lucrări, Ulrich (1995) **[4]** afirmă că un produs sau un subansamblu modular are o "mapare unu-la-unu din elementele funcționale ale funcției structura componentelor fizice ale produsului." Această definiție explică numai aspectele funcționale ale unui produs, ignorând toate celelalte caracteristici ale ciclului de viață. **[5]**

Cladirile modulare pot fi adăugate sau reduse prin adăugarea sau eliminarea anumitor componente. Acest lucru se poate face fără a modifica porțiuni mai mari ale clădirii. Acestea pot suferi modificări în funcționalitate utilizând același proces de adăugare sau eliminare a componentelor modulare. De exemplu, o clădire de birouri poate fi construită utilizând părți modulare, cum ar fi pereți, rame, uși, plafoane și ferestre. Spațiul interior poate fi împărțit cu mai multe pereți și dotat cu birouri, calculatoare și orice altceva este necesar pentru un spațiu de lucru funcțional. Dacă biroul trebuie să fie extins sau redividat pentru a câștiga mai mult spațiu funcţional pentru angajați, atunci componentele modulare, cum ar fi panourile de perete, pot fi adăugate sau mutate pentru a face schimbările necesare fără a modifica întreaga clădire. Ulterior, același birou poate fi defalcat și rearanjat pentru a forma un spațiu de reînnoit, o sală de conferințe sau orice altă funcţie. Noua clădire poate fi apoi reamenajată cu orice element necesar pentru a-și îndeplini funcțiile dorite.

Exemple de produse modulare:

Raftul Bing după cum arată imaginile de mai jos, este un sistem care urmează un model al ferestrei tradiționale chineze. Prin construirea pieselor, conturul uniform al fiecărui modul este dispărut într-o structură neregulată, dar și omogenă. Posibilitățile de conectare a pieselor și adăugarea de secțiuni sunt nesfârșite. Conectorii metalici asigură o instalare stabilă și durabilă.

Organizatorul de birou modular din imaginea de mai jos-stânga, proiectat de Hector Serrano, pe lângă faptul că oferă o gamă largă de ansambluri, mai are şi o atmosferă aparte, în funcţie de caracteristicile personale al utilizatorului se pot crea compoziții care seamănă cu un peisaj de depozitare industrială, sau cu o panoramă urbană și o navă aflată în largul mării.

În design grafic şi un pixel poate fi considerat un modul care construiește o imagine digitală. Este atât de mic încât rareori ne oprim să-l observăm,

Fig.1,2,3: http://christophjohn.com/index.php/made-c/bing---modular-shelf/

Fig. 4 http://www.coolthings.com/desktructure-modular-organizer/
Fig. 5 https://www.pinterest.com/pin/498351514990643262/

Fig. 6 http://buybrinkhomes.com/modular-desk-design/perfect-modular-desk-design-33-best-escritorio-i-desk-images-on-pinterest/

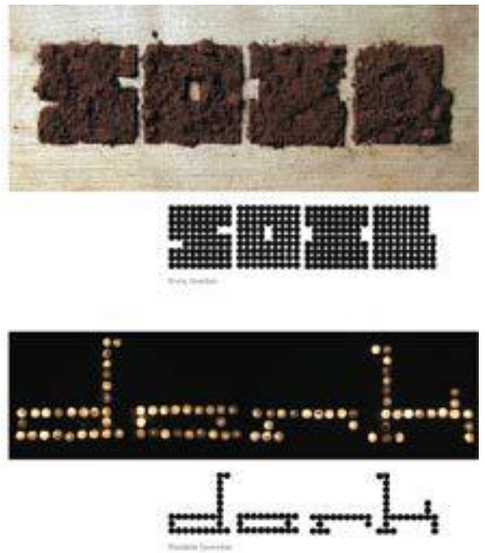


Fig. 7 http://www.gdbasics.com/images/modularity_pbm1_2.jpg

Fig. 8 http://www.gdbasics.com/images/modularity_pbm2.jpg

dar atunci când designerii crează fonturi pe bază de pixeli (fig.7), folosesc o grila de pixeli, pentru a inventa formule consecvente. Designerii în mod constant fac decizii cu privire la culoare, dimensiune, amplasament, proporţie, relaţionare şi nu în ultimul rând stil şi imagine. Un ilustrator creează un set de forme, module pentru ca ulterior să construiască un alfabet complet (fig.8), sau diferite semne grafice pentru un set de afişe (fig.9). Pentru a crea module funcţionale în design grafic se folosesc unităţi; în vederea realizării unei monograme, litere sau logotipuri nu se vor lua măsurători în milimetri sau centimetri, ci în unităţi, o unitate poate sa fie o latură din forma construită.

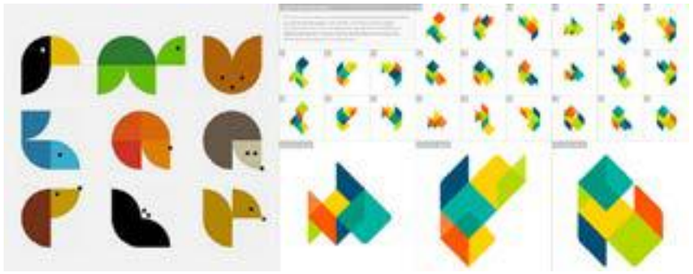


Fig. 9 https://www.pinterest.com/pin/553168766705318380/
Fig. 10 https://rulesbased.wordpress.com/category/identity-system/

Exemple de design grafic modular:

Folosind modularitatea ca şi metodă în procesul creativ, se pot realiza atât fonturi, semne grafice, cât şi texturi. Prin repetarea unui modul pe verticală sau orizontală, sau şi prin oglindirea lui, prin adăugarea de culori şi texturi pot rezulta forme şi structuri felurite.

Pe langa faptul că are costuri reduse (deoarece nu există cerinţe de personalizare), și flexibilitate în proiectare, modularitatea oferă și alte avantaje, cum ar fi augmentarea (adăugă o nouă soluție prin simpla conectare într-un modul nou) și excluderea. În domeniul calculatoarelor se foloseşte modularitatea pentru a oferi mai multe opţiuni şi oportunităţi clienţilor și pentru a face procesul de fabricație mai adaptabil.(a se vedea programarea modulară). Designul modular este o încercare de a combina avantajele standardizării (volumul ridicat în mod normal este egal, costuri reduse de producție) cu cele de personalizare. Un dezavantaj la modularitate (și acest lucru depinde de gradul de modularitate), este faptul că sistemele modulare de calitate redusă nu sunt optimizate pentru performanță. Acest lucru este, de obicei, din cauza costurilor de a monta interfețe noi între module.

NOTE

[1]https://www.researchgate.net/profile/Carliss_Baldwin/publication/228206952_Modularity-In-Design_An_Analysis_Based_On_the_Theory_Of_Real_Options/links/53da44920cf2a19eee883485.pdf, p.5
[2] Tradus din: https://www.researchgate.net/profile/Carliss_Baldwin/publication/228206952_Modularity-In-Design_An_Analysis_Based_On_the_Theory_Of_Real_Options/links/53da44920cf2a19eee883485.pdf, p.4
[3] Ulrich, K. and K..Tung (1991), "*Fundamentals of Product Modularity*", Proceedings of the 1991 ASME Design Tehnical Conferences-Conference on Design Manufacture/Integration, Miami, Florida
[4] Ulrich, K. (1995), "*The Role Of Product Architecture In The Manufacturing Film*", Research Policy 24, Elsevier Science B.V.
[5] Tradus din articolul *MODULARITY IN PRODUCT DESIGN FOR MANUFACTURABILITY*, John K. Gershenson, Assistant Professor G. Jagannath Prasad, Graduate Research Associate Department of Mechanical Engineering The University of Alabama https://pdfs.semanticscholar.org/efc5/8de28b1430caf67a7277805836eb5ecf1f29.pdf.

BIBLIOGRAFIE

1. Erixon, O.G. and Ericsson, A., *Controlling Design Variants*, USA: Society of Manufacturing Engineers, 1999 [1] ISBN 0-87263-514-7 [2]
2. Clark, K.B. ; Baldwin, C.Y., *Design Rules. Vol. 1: The Power of Modularity* Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 2000, ISBN 0-262-02466-7
3. Baldwin, C.Y.; Clark, K.B., *The Option Value of Modularity in Design*, Harvard Business School, 2002 [3]
4. Mihailo, Iosif, *Conceptul obiectului în designul industrial*, Editura Artpress, Timişoara; Editura Muzeului Ţării Crişurilor, Oradea, 2014
5. Sângeorzan, Marius; Zegrean, Sergiu; Mihailo, Iosif, *Elemente introductive pentru designul ambiental*", Editura Universității de Vest, Timișoara, 2016, ISBN, 978-973-125-484-5
6. https://architizer.com/blog/practice/materials/all-modular-everything/
7. https://pdfs.semanticscholar.org/efc5/8de28b1430caf67a7277805836eb5ecf1f29.pdf
8. https://jawaheralhajri.wordpress.com/2014/11/07/861/

Daniela **CATONA**

Motivaţie şi Experiment în ceramică - Mecanisme afective în alegerea subiectului lucrărilor de finalizare a studiilor

Cuvinte cheie: lucrare de finalizare a studiilor, motivație, resort, subiectiv, predilecție, afectivitate, vocație

Rezumat: Dincolo de o bună armonizare a raportului dintre aptitudinile studentului şi cunoştinţele dobândite în timpul anilor de studiu, textul este o pledoarie pentru o viziune în care opțiunea afectivă a studentului pentru alegerea subiectului lucrării de licență și master constituie un atribut pentru o cercetare plastică și teoretică viabilă. În acest context putem aminti teorii legate atât de ceea ce definește noțiunea de vocație, cât și de temenul „elan vital", prin care Henri Bergson explica importanța unei raportări afective printr-o *energie a fluxului vieții, o celebrare a intuiției, versus rigiditate a rațiunii* **[1]**.

Abstract: Beyond a harmonization of the skills and the gained knowledge during the years of study, this text is a plea about how the student's affective predilection for the topic of the final work of the bachelor and master degree becomes an attribute generating a valuable visual and theoretical research. In this context, we should recall theories related to the term of vocation but also to what is by "*élan vital*" meant, a term by which Henri Bergson explains the importance of an emotional approach through the *energy tantamount to the flow of life, a celebration of intuition, versus the rigid deformations of reason* **[1]**.

Subiectele temelor de la disciplina Atelier Experimental sau Explorări Creative din cadrul Specializării Arte Decorative - Ceramică îşi propun atât o raportare la problemele tehnologice specifice materialului ceramic, cât şi la conectarea dintre formă şi expresie.

Tehnologia ceramicii incumbă un proces strict, care presupune o serie de relaţionări cu traseul materialului de la stadiul de masă ceramică crudă la cea finită, traseu care include atât fasonarea obiectului cât şi procesul de uscare, şi apoi cel de ardere. Fiecare dintre aceste etape face parte dintr-un proces bine determinat, care trebuie cunoscut şi aprofundat. Frumuseţea lucrului cu materialul ceramic se găseşte uneori şi dincolo de acest traseu, prin abaterile şi exploatarea unor procese atipice, care dau savoare experimentului şi efectelor sale. Atât lucrul cu materialul ceramic în formă de pastă cât şi cu cel lichid pot constitui puncte de plecare în care fragmentarea, stratificarea, deformarea, subdivizarea şi alte intervenţii de acţiune formală generează noi căi de explorare.

Temele propuse în timpul anilor de studiu au în multe cazuri un scop formal, cu referire la o formă volumetrică prestabilită din punct de vedere vizual, sau în altele mizează pe direcţia inversă, în care lansarea unui subiect cu deschidere simbolică are ca rezultat o propunere formală din partea studentului, propunere care este motivată personal prin resorturi afective proprii. Acest ultim demers vine în întâmpinarea unei abordări mature, care poate evolua în multe cazuri în direcţia lucrărilor

de finalizare a studiilor de licenţă sau disertaţie.

Putem aminti de teoria încă valabilă lansată în 1907 de Bergson, care proclama în *„L´évolution créatrice"* acel *„élan vital"* văzut ca o energie a fluxului vieţii, o celebrare a intuiţiei, versus rigiditatea raţiunii şi copierii mimetice a lumii **[2]**.

Lucrările de finalizare a studiilor înseamnă un súmmum care fructifică întreg parcursul anilor de studiu, dar în acelaşi timp, predilecţia pentru un subiect sau altul a fiecăruia dintre studenţi poate constitui puncte de plecare reale într-o investigaţie plastică de calitate. Comisia de prelicență/predisertație, prin intermediul unei analize pertinente, ia în considerare aptitudinile studentului, dovedite în timpul anilor de studiu, dar şi felul în care propunerea acestuia poate constitui o plajă favorabilă de lucru, de cercetare plastică și teoretică.

Fig. 1, 2, 3. Corina Marină, Love for Bugs, 2017 Credit foto: Daniela Catona

În acest context, relaționarea afectivă a studentului spre anumite teme poate deveni o sursă inepuizabilă şi autentică, în care resorturile creativităţii se bazează pe resursele interne ale simţirii, văzută *„ca una din cele patru funcţii psihologice fundamentale."* **[3]**

Adeseori aceste subiecte pot veni dintr-o zonă dominată de o preocupare ideatică recurentă sau chiar o zonă fetiș, aşa cum sunt insectele în cazul lucrării de disertaţie a Corinei Marină, sau cel al pisicilor în cazul lucrării de licenţă a lui Carmen Nicolau. (ambele lucrări au fost prezentate în expoziţia de finalizare a studiilor din cadrul expoziţiei Facultăţii de Arte şi Design de la Hala Timco, Timişoara, iulie 2017)

Deşi Specializarea Ceramică nu îşi propune în mod distinct

abordarea unor teme figurative, alegerea figurativului a fost în aceste cazuri suplinită de predilecţia şi entuziasmul studentelor pentru a dezvolta subiectul propus. Felul în care tehnologia ceramică se reuneşte sub acest traseu de investigare personală, nu face decât să contureze şi mai bine aspectul motivaţional. În aceste ambe cazuri, atracţia pentru un anumit subiect este motivată de un mecanism interior: *„Frumuseţea e un sinonim al lui ‚a fi ispitit' sau a fi atras."* **[4]** Este de la sine înţeles că referirea la o categorie atât de complexă cum e cea a frumosului poate apărea desuetă în contextul contemporan, ceea ce rămâne însă valabil este acel imbold care are ca urmare o determinare a căutării.

Absolvent în 2017 al ciclului masteral la Specializarea Ceramică, Corina Marină transformă în *„Love for Bugs"* interesul său recurent, aproape obsesiv pentru „goange", aşa cum le numeşte ea, într-o pre-

Fig. 4. Carmen Nicolau, Cină felină, 2017 Credit foto: Carmen Nicolau

ocupare artistică legată de această lume a insectelor, subiect privit adesea cu reticenţă. Lucrarea finală constă într-o etalare pe nişte postamente paralelipipedice a șapte insecte supradimensionate, fiecare dintre ele refăcând structura unei insecte reale printr-o casetare a unor elemente ceramice alăturate. Supradimensionarea şi diviziunea întregului transformă acest demers figurativ într-unul experimental, casetarea şi alăturarea volumelor având valenţe figurative şi abstracte deopotrivă. Lucrul cu diferite materialităţi, incluzând lutul roşu, vitrusul alb, faianța sau şamota, vin să întregească latura experimentală şi căutarea unor expresivităţi plastice diverse şi inedite. La acestea se adaugă şi folosirea pigmenţilor şi glazurilor într-o manieră picturală lejeră, care contrastează

oarecum cu ideea de reprezentare figurativă, în unele din variante acestea amintind chiar de expresionismul abstract (*vezi foto fig. 1, 2, 3*).

Lucrarea este un exemplu despre felul în care un subiect de biologie poate constitui un punct de plecare într-o apariţie artistică viabilă din punct de vedere plastic şi expresiv, şi nu este o întâmplare faptul că în susţinerea teoretică a lucrării Corina Marină asociază imaginilor insectelor compartimentate cele ale seriei *„Antropocosmos"*, a figurilor antropomorfe segmentate ale lui Paul Neagu.

Carmen Nicolau propune în lucrarea de finalizare a studiilor de licenţă intitulată „Cină felină" o compoziţie tridimensională amplă, realizată din vitrus alb, prin alăturarea unor module care reconstituie figura antropomorfizată a două pisici care stau la o masă (*vezi foto fig. 4*). Lucrarea propune o viziune ludică a unei ipostaze în care rolul personajelor pisicilor şi cel al personajului uman care cerşeşte la picioarele acestora este inversat. Asocierea cu obiectele de pe masă nu face decât să întregească imaginea absurdului prin realismul obiectelor ceramice, acesta fiind în contrast cu ipostaza suprarealistă a personajelor pisică. Atenţia pentru detaliu, acurateţea suprafeţelor şlefuite, predilecţia pentru culoarea imaculată, albă, rezultată în urma arderii vitrusului, dar şi preferința pentru situaţia suprarealistă în ansamblu, sunt câteva din atributele care stabilesc dovada unei bune conexiuni între lucrarea propriu-zisă şi afinităţile de expresie vizuală ale studentei.

Lucrarea este caracterizată de o stranietate fantastică, şi totuşi familiară, reuşind să ofere o imagine impregnată de o atmosferă cu caracter aproape imersiv. Familiar în sensul în care vorbeşte şi Freud: *„Heimlich este un cuvânt al cărui sens se dezvoltă în două direcţii, până când se întâlneşte cu unheimlich. Unheimlich (straniu), este un fel de heimlich (familiar, intim; ascuns, secret)."* **[5]**

Traseul educaţional parcurs de-a lungul anilor de studiu, alături de procesul de coordonare a lucrărilor, constituie în mod evident fundamente viabile în tot acest demers, însă în ambele situaţii, tehnologia lucrului cu materialul ceramic a fost un mijloc de a povesti vizual despre subiecte legate de recurența ideatică a studentului, acest lucru funcţionând pe tot parcursul lucrului asemenea unui mecanism autonom ce se autopropulsează.

Prin atenția acordată acestor elemente se construiește un eșafodaj viabil, care să susţină atât ţelurile prozaice legate de o bună aplicabilitate a cunoştinţelor dobândite de student în timpul anilor de studiu, cât şi acele resorturi de natură sensibilă şi afectivă, care ţin de procesul vocaţional, asemănate de Juan Zaragüeta „cu acela al polarizării în fizică, - de exemplu cu puterea polarizarea vibratorie a luminii -, cu specificarea că în timp ce polarizarea vibratorie a luminii *„survine numai prin schimbarea şi direcţionarea energiei faţă de obstacolul mediului exterior, în care se reflectă sau se refractă", polarizarea vocaţională îşi află originea în mediul intern, acesta având ponderea cea mai mare în stabilirea dintre condiţiile interne şi cele externe"*.

NOTE

[1] *Art of the 20th Century, Vol. 2*, Ruhrberg, Schneckenburger, Fricke, Honnef, Editura Taschen, Köln, 2005, p. 478
[2] *Idem*.
[3] C. G. Jung, *Tipuri psihologice*, Editura Humanitas, Bucuresti, 1997, p .509
[4] C.G.Jung, Cf. Briefe, 1. Band, p. 69, apud Andrei Pleșu, *Ochiul și lucrurile*, Editura Meridiane, București, 1986, p. 272
[5] Sigmund Freud, *Eseuri de psihanaliză aplicată*, Editura Trei, București, 1994, p. 256
[6] Juan Zaragüeta, *La vocacion profesional*, 317-341, apud Ion Alexandrescu, *Personalitate și vocatie*, Editura Junimea, Iași, 1991, p. 58

BIBLIOGRAFIE

1. ALEXANDRESCU, Ion, *Personalitate și vocație*, Editura Junimea, Iași, 1991
2. FREUD, Sigmund, *Eseuri de psihanaliză aplicată*, Editura Trei, București, 1994
3. JUNG, Carl Gustav, *Tipuri psihologice*, Editura Humanitas, București, 1997
4. PLEȘU, Andrei, *Ochiul și lucrurile*, Editura Meridiane, București, 1986
5. RUHRBERG, SCHNECKENBURGER, FRICKE, HONNEF, *Art of the 20th Century, Vol. 2*, Editura Taschen, Köln, 2005

Diana **ANDREESCU**

Revoluția industrială și consumismul

Cuvinte cheie: design, industrial, producție, consum, consumism, functional

Rezumat: Consumerismul, ca și curent social, este, de fapt, o caracteristică de bază a societății capitaliste. Este, în fond, o sumă de măsuri privind consumul și consumatorul: se referă la măsurile luate pentru a proteja consumatorul, de a-l informa și a-i crea drepturi care să-l protejeze față de abuzurile societății de consum; reguli de etică privind publicitatea și promovarea produselor. E un trend, o teorie actuală care susține importanța consumului pentru societate, însă, în general, prin acestui termen i se oferă o semnificație peiorativă, referindu-se la preocuparea excesivă pentru consum, excesul de cumpărături, risipa din acest obicei. Se asociază cumpărarea cu obsesia pentru posesia de bunuri, cu un simț al proprietății prea dezvoltat.
"Felul în care consumăm ne modelează viața noastră de fiecare zi" susține Steven Miles în cartea sa "Consumerism – As A Way of Life". Mai mult decât atât el numește consumerismul a fi chiar religia secolului al XX-lea.

Abstract: Consumerism, as well as social current, is, in fact, a basic feature of capitalist society.
It is, in essence, a sum of consumer and consumer measures: it refers to the measures taken to protect the consumer, to inform him and to create rights to protect him against the abuses of the consumer society; ethical rules on advertising and product promotion. It is a trend, a current theory that supports the importance of consumption for society, but generally this term is given a pejorative significance, referring to the excessive consumption concern, the excess of shopping, the waste of this habit.
It is associated with the purchase of the obsession for the possession of goods, with a sense of property that is too developed. "The way we consume shapes our everyday life," says Steven Miles in his book "Consumerism - As A Way of Life". Moreover, he calls consumerism to be the very religion of the twentieth century.

1. Revoluția industrială

Revoluția industrială reprezintă procesul de trecere de la producția manuală la producția cu ajutorul mașinilor-unelte, care sunt capabile să realizeze operații de producere a unui bun economic, muncitorului revenindu-i rolul de organizator și supraveghetor.

Despre revoluție. Această revoluție industrială se desfașoară între anii 1750-1821 și se sistematizează pe 3 coordonate: demografic, agrar și industrial.

Într-o primă etapă Marea Britanie înregistrează progrese în industria textilă și metalurgică. În aceste domenii s-au făcut cele mai multe invenții, mai ales la sfârșitul secolului IX. A doua țară în care au loc schimbări în domeniul industrial este Franța, dar aceste modificări au loc mult mai lent. Principalele ramuri sunt tot industria textilă și cea metalurgică. Mașinile și chiar întreprinzătorii vin din Anglia. Dezvoltarea industrială a S.U.A a debutat la mijlocul secolului IX, iar sosirea masivă de emigranți după 1865 a antrenat o puternică dezvoltare, astfel încât în jurul anului 1900 a devenit prima țară industrială din lume.

Invențiile făcute în secolul XVIII erau folosite pe scară largă, și s-au făcut alte descoperiri care au fost puse în practică: plug cu aburi, mașină rotativă de imprimat, compresoare cu aburi pentru construirea drumurilor, dinamul cu aburi pentru producerea curentului electric, mașina de cusut (Isaao Singer), vopseaua chimică, dinamita pentru industrializarea

de armament (Alfred Nobel-1867), producerea oțelului mai ieftin și în cantitate mai mare, prin diferite procedee. (Henry Bessmer).

Revoluția industrială ar fi fost mult mai lentă dacă populația aflată în creștere nu ar fi pus la dispoziția fabricilor cantitatea imensă de forță de muncă necesară. În 1769, Nicolas Cugnot a adaptat pentru prima dată motorul cu aburi unui vehicul pentru transportul oamenilor. El a reuşit să atingă viteza maximă de 5 km/oră, transportând patru persoane. Invenția lui nu a fost utilizată însă decât pentru transportul armamentului. În 1763, scoţianul James Watt a acceptat să repare o maşină cu aburi Newcomen. Încercând să o îmbunătăţească, i-a adăugat o cameră de condensare pentru vapori, separată printr-o valvă, noul dispozitiv fiind brevetat în 1769. După trei ani, inventatorul obţinea un brevet pentru o locomotivă cu aburi.

Devenise clar că revoluţia industrială provocase schimbări majore şi transformase Marea Britanie în „atelierul întregii lumi". Acest statut a fost celebrat în 1851 prin Marea Expoziţie organizată, în Hyde Park, într-o construcţie de metal şi sticlă numită Palatul de cristal – un adevărat simbol al puterii al acestei naţiuni.

În pofida problemelor cauzate inițial de industrializare - venituri mici, cartiere mizere, orașe insalubre, poluate, peisaje înnegrite de funingine - pe termen lung, standardul de viață era în continuă creștere. Direct sau indirect, lumea oraselor și a fabricilor a generat schimbări progresiste, de la călătoriile cu trenul și iluminatul public la învățământul public și democrație.

Societatea industrială: avantaje şi riscuri. Prima revoluţie industrială a schimbat peisajul economic şi social al lumii. Au apărut şi s-au dezvoltat centrele industriale şi miniere, s-au construit noi căi şi mijloace de transport. După 1880, folosirea unor noi surse de energie, electricitatea, gazele naturale şi petrolul, au produs alte schimbări în societate, declanşând a doua etapă a revoluţiei industriale. Lumea urbană s-a dezvoltat într-un ritm rapid, cu numeroase avantaje (sistematizarea urbană, reţelele de canalizare, sistemul sanitar şi de educaţie) dar şi dezavantaje (suprapopularea oraşelor, migraţia de la sat la oraş, şomajul, poluarea etc.). Impactul social al revoluției industriale a marcat dezvoltarea diviziunii sociale a muncii, au apărut noi ramuri de producție, noi centre industriale, s-au impus relațiile economice capitaliste în fața celor feudale. De asemenea, apare clasa mijlocie, categorie ce beneficia de câștiguri financiare rezonabile și care avea un comportament atent față de elitele burgheze sau aristocratice. Se observă o mare schimbare în vestimentație și în investițiile pentru locuințele aspectuoase și confortabile. Dintre toate clasele sociale se afirmă burghezia, cea care este o clasa de bază a societății capitaliste.

Animalele de fermă au încetat să mai fie privite ca nişte creaturi care ar putea simţi durere şi suferinţă în viaţă, și în schimb au ajuns să fie tratate pur și simplu ca nişte maşini responsabile cu producerea de alimente. Astăzi, animalele de fermă sunt de cele mai multe ori produse în masă în fabrici specializate. Trupurile le sunt modelate de oameni de ştiinţă, în conformitate cu necesitățile industriale și pui, vaci, porci și așa mai departe își petrec întreaga viaţă ca mecanisme întro linie de producție gigantică. Durata vieții, calitatea și condițiile de trai sunt determinate de profiturile și pierderile societăților comerciale care le dețin.

2. PROBLEMA CONSUMISMULUI

Pentru a supraviețui, economia capitalistă modernă trebuie să crească producţia în mod constant. Dacă nu crește, economia se prabuşeşte, nu stă în loc. Cu toate acestea, nu e suficient doar să se producă tot mai și mai mult. Există toți oamenii care vin din sate la oraș, și care produc tot mai multe produse. Nu e de ajuns doar să se producă, cineva trebuie să le și cumpere, altfel industriașii și investitorii vor da faliment. Pentru a preveni catastrofa, și a se asigura că oamenii vor cumpara mereu lucruri noi, indiferent de ce industrie le produce, a apărut o formă etică nouă. A fost o adevărată revoluție în etică, etica de consum.

Ce este consumismul? Cei mai mulți oameni de-a lungul istoriei au trăit în lipsuri şi nevoi. Când revoluția industrială a rezolvat problema deficitului, ea a creat în schimb problema consumului. Consumismul vede consumul a tot mai multor produse și servicii ca pe un lucru pozitiv. El încurajează oamenii să se răsfeţe, să se trateze cum se cuvine şi chiar să se sinucidă lent consumând prea mult. Cumpătarea este un soi de tulburare psihologică, o boală care ar trebui vindecată. Dacă dorim să cumpărăm haine noi, să-i dăm drumul, dacă dorim o mașină nouă, să luăm un împrumut de la bancă ca să o cumpărăm. Dacă dorim să mănâncăm tort, să dăm curs dorinţei. Ar trebui să ne tratăm bine, să ascultăm de pofte, dacă vrem ceva cu adevărat atunci să face orice ca să-l obţinem (go get it). Această mentalitate este consumismul.

Cumpărăm nenumărate produse de care nu avem cu adevărat nevoie, pe care nu ni le putem permite și despre care, până ieri, nu știam că există. Producătorii proiectează de fapt în mod deliberat bunuri pe termen scurt și inventează tot felul de variante noi și inutile la produse perfect satisfăcătoare, pentru ca să putem achiziționa tot mai multe produse în fiecare an. Cumpărăturile, cam în ultimul secol, au devenit distracția preferată la tot mai mulți oameni. Chiar festivaluri religioase, sărbători religioase, cum ar fi zilele dinaintea Crăciunului au devenit sărbători ale cumpărăturilor. În Statele Unite, Ziua Memorială (Memorial Day) a fost inițial o zi solemnă pentru amintintirea soldaților căzuți

în războaie mondiale în apărarea Statelor Unite. Astăzi, Ziua Memorială este petrecută de cei mai mulţi americani la cumpărături. Există vânzări de Ziua Memorială, şi pentru că știu că oamenii au timp liber în această zi, magazinele atrag populaţia cu reduceri speciale.

Ridicarea noii etici de consum se manifestă poate cel mai clar în piața produselor alimentare. Societăți agricole tradiționale trăiau într-o frică constantă de foamete și sărăcie. Astăzi, în lumea bogată, una dintre cele mai importante probleme de sănătate nu este foamea, ci obezitatea.

3. Capitalismul și consumism

În Europa medievală, aristocrații cheltuiau neglijenți în lux, în vreme ce țăranii trăiau cumpătat şi nu-şi iroseau bani pe lucruri inutile. Astăzi rolurile pur și simplu s-au inversat. Bogații au acum mare grijă de gestionarea activelor și a investițiilor, iar ceilalţi sunt ocupaţi cu cumpărarea pe credit a lucrurilor de care nu au neapărat nevoie și nici măcar nu și le pot permite.Capitalismul și principiul etic al consumului sunt, prin urmare cele două fațete ale aceleiași monede. Ele sunt complementare, nu contradictorii. Bogații sunt ocupaţi să investească pentru a-și maximiza profiturile, iar cei saraci sunt ocupaţi cu cumpăratul a tot ceea ce este nou. Televizorul ne promite că vom trăi în paradis dacă cumpărăm tot ce ne lipseşte. Dacă nu suntem încă în paradis este pentru că încă ne lipseşte cel mai nou model de acest lucru sau acel produs sau serviciu. Deci, revoluția industrială a schimbat nu numai economia, ci de asemenea şi etica și moralitatea.

Dacă ne gândim la clienții sau consumatorii de design și la satisfacerea necesităţilor lor, corespunzător gusturilor lor şi, în acelaşi timp, pentru a oferi produse care să contribuie la educarea gustului, se impune o strânsă colaborare între ştiinţa economic, sociologie şi artă, între economişti, sociologi şi artişti, mai ales designeri. Contează calitatea artistică a designului. Deci, putem spune că, idea colaborării este susţinută şi de ideea "că posibilităţile de satisfacţie procurate de dezvoltarea artistică sunt nelimitate și cu siguranță mai numeroase decât cele oferite de dezvoltarea tehnică".

BIBLIOGRAFIE

1. Achitei, G.(1972) *Ce se va intampla maine?*, Editura Albatros, București
2. Ailincai, C. (1982) *Introduceri in limbajul Visual*, Editura Dacia, Cluj-Napoca
3. Balaban, Delia, Cristina, *Publicitatea - de la planificarea strategică la implementarea media*, București: Polirom, 2009
4. Kotler, Ph., *Managementul Marketingului: Analiză, Planificare, Implementare, Control*, București: Teora, 1999
5. Raboca, Horia, *Măsurarea satisfatcției clienților serviciilor publice*, Cluj-Napoca: Accent, 2008
6. Tambini, M (1996) *The Look of the century*, Millenium, London
7. ***, *Encyclopaedia Britannica*, Londra, 2002

Sergiu **ZEGREAN**

Concepte ale mobilității în design

Cuvinte cheie: design, spațiu, mobilitate, ambianță
Keywords: design, space, mobility, ambient

Rezumat: Acest articol aruncă o privire asupra spațiului ambiental în contexte de existență diferite, explorând mai atent conceptul de mobilitate al locuinței și spațiului. Aflat la baza evoluției umane, spațiul, și ulterior ambianța, manifestă supraviețuirea și sentimentul de apartenență al omului. Conceptul de mobilitate se dovedește a fi de o varietate excepțională, remarcabilă din perioadele timpurii ale omenirii și până în contextul designului modern.

Abstract: This article takes a look at the space in different contexts, exploring more closely the concept of mobility of home and space. At the base of human evolution, space, and later the environment, shows mans survival and his feeling of belonging. The concept of mobility is proving to be of an exceptional variety, remarkable since the early times of mankind to the context of modern design.

Cu toate că arhitectura se referă în principal la existenţa clădirilor şi a spaţiilor ca elemente fixe, stabile, ce fac parte dintr-un anumit areal sau mediu, de-a lungul istoriei şi până în perioada modernă poate fi remarcat şi un tip mai simplist şi flexibil de existenţă a spaţiului interior. Din cele mai vechi timpuri spaţiul a fost materializare a necesităţilor de supravieţuire şi dezvoltare a omului. Indiferent de contextul de existenţă, el reprezintă elementul menit să ofere protecţie, fie împotriva condiţiilor geo-climatice, fie împotriva unor factori de altă natură (animale sălbatice, invadatori etc.). Asemenea adăpostului primitiv, specific unei trepte inferioare în procesul de dezvoltare a unui sistem de acomodare complex, casa actuală şi spaţiul, în variatele sale contexte, nu este altceva decât un mod de adăpostire şi înglobare a mijloacelor de susţinere a vieţii, reprezentând totalitatea aspectelor sale.

Există, bineînţeles, o clară distincţie între ceea ce reprezintă o casă şi ceea ce reprezintă un adăpost. În această idee trebuie explicată diferența dintre spaţiul stabil, cu coordonate fixe, şi spaţiul mobil, ale cărui coordonate pot fi în orice moment rescrise. Cele două, din punct de vedere spaţial, descriu particularităţi apropiate şi au, pe plan funcţional şi simbolic, aceeaşi destinaţie. Existenţa, în ambele cazuri, a spaţiilor interioare determină capacitatea diverselor tipuri de mijloace de adăpostire de a se adapta necesităţilor omului, cele care implică sensibilităţi şi acţiuni aparte şi pe baza cărora sunt determinate ambianţe specifice,

caracteristice particularităţilor individului. Pentru omul primitiv, peştera reprezenta unul din primele mijloace de locuire şi stabilitate, un mod de adăpostire împotriva furiei naturii şi sălbăticiei şi un cadru ferit prin întreţinerea focului, element de maximă importanţă care până în ziua de azi a fost asociat cu viaţa şi supravieţuirea.

Referindu-ne la termenul „casă", prima imagine pe care o asociem mintal este aceea a unei structuri, variabile ca volumetrie, dotate cu plinuri şi goluri ce definesc diferite aspecte funcţionale, deasupra căruia se regăseşte un acoperiş. Casa în sine este asociată cu ideea de statornicie, fiind reprezentativă unui anume loc, într-o anume zonă sau regiune geografică. Termenul însă poate avea o anvergură mult mai amplă. În explicarea lui, Alain de Botton face referire la o conexiune vizuală dintre om şi arhitectură. Termenul „acasă" este, după părerea sa,

Structura exterioară a rulotei *Cricket*

o simplă recunoaştere a caracterelor şi sensibilităţilor lui, şi raportarea armonioasă la aceleaşi simţăminte ale omului **[1]**. Exemplul arhitecturii efemere, specifică indienilor nord-americani şi reprezentată prin structurile lor conice, dezmembrabile şi mobile, chiar dacă par nişte simple corturi, i se poate oferi cu uşurinţă numele de „casă". În cadrul unui grup de indivizi adaptaţi unui trai foarte apropiat de natură, structurile folosite pe post de adăposturi erau locuinţele lor stabile. Aceste structuri reprezentau un mod de existenţă tradiţional şi o tipologie aparte a ideii de adăpost şi ambianţă, ale cărei caracteristici o asociau mediului natural, conturând laturii dinamice şi spirituale ale vieţii. Se poate spune că natura era casa lor, iar structurile în care se adăposteau concretizau un nucleu al elementelor oferite de natură, organizate într-un ansamblu practic existenţei lor. Astfel, casa nu este doar un rezervor pentru lucrurile materiale care fac posibilă viaţa de zi cu zi, ci poate fi orice spaţiu sau orice locaţie care, prin specificul şi caracteristicile ei, atinge sensibilităţile

interioare ale omului şi îi asigură supravieţuirea. Remarcăm aici existenţa unui cămin psihologic şi fizic care se referă la necesitatea omului de a se împotrivi factorilor care îl fac vulnerabil. Unele popoare nomade şi-au realizat propriile adăposturi sub forma unor diverse structuri realizate dintr-o gamă variată de materiale. Particularităţile lor, în unele cazuri, presupuneau o asamblare şi dezasamblare foarte rapidă şi eficientă a întregii structuri, modelând astfel un spaţiu de adăpostire cu un design aparte, care putea fi adaptat unui mediu geografic schimbător. Migraţiile sezoniere au constrâns existenţa şi dimensiunile spaţiului interior la astfel de structuri portante, variate corturi realizate, în majoritatea cazurilor din piei de animale, cum sunt cele ale indienilor nord-americani Sioux, Cheyenne sau Puget Sound **[2]**. Apartenenţa la un mediu geografic specific a determinat existenţa unor materiale oarecum neconvenţionale de

Exemple de locuinţe nomade, cortul indian, adăpost african şi ger-ul mongol

construcţie, reprezentative în această idee fiind adăposturile din gheaţă ale eschimoşilor, numite *igloo*.

Caracteristice ideii de locuire în spaţii mobile şi provizorii sunt corturile popoarelor nomade asiatice **[3]**, unele dintre ele fiind utilizate şi în perioada contemporană, constituind astfel un bun exemplu al unui concept pentru locuire cu totul aparte. De remarcat în cazul lor nu este doar configurația care dăinuie de sute de ani, ci mai cu seamă dispunerea ingenioasă a structurii, care, prin intermediul unei funcţionalităţi şi morfologi optime, conturează un spațiu privilegiat şi reprezentativ unui grup de indivizi. Ideea de mişcare este rezultatul unor necesităţi legate de supravieţuirea într-un anumit areal în funcţie de schimbările anotimpurilor, având la bază migraţiile sezoniere. Nevoia mişcării a pre-

supus evoluţia unei gândiri aparte asupra mediului înconjurător şi asupra modalităţilor de folosire a resurselor oferite de el, în cele mai variate metode şi forme, fapt care implicit a condus la materializarea spaţiului şi locuinţei mobile.

Fiind raportat la mijloacele care îi erau la îndemână şi la modul de utilizare a focului în spaţiile specific **[4]**, se remarcă o foarte mare varietate a tipurilor de adăposturi şi, mai cu seamă, a structurilor volumetrice ce stau la baza lor şi le prefigurează aspectul estetic şi compoziţional. Astfel, cortul indienilor nord-americani determina o structură conică, un obiect sau spaţiu cu dimensiuni considerabile raportate la numărul membrilor familiei, prefigurând, de asemenea, şi o structură faţetată, rezultată din poziţionarea elementelor structurale din lemn. Vatra, în acest caz, era amplasată central, fumul evacuându-se prin golul din vârful structurii. În majoritatea cazurilor se remarcă, la fel în cazul cortului

Bărci de râu chinezeşti uneori denumite şi bărci-casă

indian, structuri a căror organizare planimetrică urmăreşte un contur circular, exemple în acest sens fiind *ger*-ul mongol, *yurta* sau *igloo*-urile nordice. Caracteristică aparte, acest detaliu marchează existenţa unui nucleu, a unui centru al spaţiului, fizic, dar şi spiritual, care cu siguranţă a avut o puternică asociere cu vatra căminului. Nu se poate vorbi în cazul acestor locuinţe despre o gradare a spaţiilor în funcţie de importanţa lor. Spaţiul şi ambianţa în cadrul adăposturilor reprezenta nucleul unei existenţe simple, practice, aflată într-o puternică conexiune cu natura, determinând echilibrul dintre om şi mediul înconjurător. Asocierea cu mediul natural defineşte spaţiul mobil ca o extensie a naturii în variate contexte propice existenţei omului.

Spaţiile mobile nu se regăsesc însă numai în contextul unor locuinţe sau structuri terestre. În acest sens, în mediul nautic este întâlnită, uneori la un nivel foarte complex și variat, ideea de spaţiu şi ambianţă. Astfel de structuri, diverse prin forma şi morfologia lor, având

dimensiuni variabile, sunt cele asemănătoare joncilor chinezeşti, prezentate în primul capitol al lucrării, modificate treptat spre a fi folosite şi pe post de locuinţe. Spaţiile lor nu denotă un nivel ambiental evoluat, acest aspect regăsindu-se la un nivel rudimentar. Adunate laolaltă, aceste bărci de râu chinezeşti, în număr foarte mare, creează adevărate cartiere pe apă, un adevărat organism dinamic. Rolul unor astfel de bărci este unul multifuncţional, structura ce acţionează pe post de locuinţă este utilizată şi pe post de vas de pescuit sau chiar ambarcaţiune magazin, având în principal caracteristica de a fi un mijloc de transport.

Dezvoltările tehnologice ale ultimului secol, cât şi dezvoltarea unor domenii care au implicat existenţa unor mijloace de transport (turism, comerţ etc.), au contribuit treptat la o redefinire în contextul actual a ceea ce înseamnă design ambiental. Într-o perioadă a vitezei şi neîntreruptei dezvoltări tehnologice, existenţa omului nu mai este văzută cu aceeaşi statornicie. Aflat într-o continuă mişcare, omul se adaptează unui nou context de locuire, făcut posibil cu ajutorul designului. Astfel, în domeniul designului auto se fac remarcate diverse tipuri de rulote, fie tractate de autoturisme, fie incorporate în caroseria maşinii. Remarcându-se prin structura lor compactă cât şi prin variaţiunile morfologice, acestea la interior devin locuinţe de o complexitate a ambianţelor remarcabilă. Pe baza unui design coerent şi inovativ, spaţiul este subîmpărţit aici în zone distincte, având funcţiunile caracteristice diverselor zone ale unei

Vodafone Mobile Home, realizat de către *Waskman Design Studio*

locuinţe clasice. Designul unor astfel de mijloace de transport urmează, mai ales în perioada modernă, ideea de design multifuncţional. Mai cu seamă în aceste spaţii deosebit de condiţionate, conceptul de multifuncţionalitate determină compoziţia şi utilitatea structurilor variabile ale obiectelor în cadrul unui spaţiu, spre a răspunde unor norme de practicalitate şi de interacţiune cu utilizatorul. La nivelul interiorului, întreaga structură ambientală este compusă din diverse piese de mobilier cu multiple roluri, eficientizându-se astfel relaţia dintre diversele tipuri

de activităţi existente în cadrul unei locuinţe pe durata unei zile. Geometria spaţiilor în astfel de contexte este variabilă, transformându-se după necesităţile spaţiale şi ambientale.

În funcţie de dimensiunile şi de destinaţia lor, aceste rulote pot fi extrem de mici, incorporând un minim necesar unei existenţe temporare, cum este exemplul rulotei *Cricket*, concepută de Garrett Finney **[5]**, reprezentativă prin designul său compact şi adaptabilă unei game foarte variate de facilităţi. În cadrul structurii ei, realizată din aluminiu şi materiale compozite care îi reduc greutatea considerabil, morfologia spaţiului interior cu un gabarit foarte restrâns este ingenios asociată cu ansamblurile pieselor de mobilier, care, prin transformările lor, schimbă organizarea spaţială în funcţie de necesităţi. La rulotele de dimensiuni mari, întreaga ambianţa va acomoda o gamă considerabil mai variată

Structura exterioară şi interioară a rulotei *Cricket,* realizată de către Garrett Finney

de facilităţi, spaţiul interior având calităţi mult mai practice. Probă în acest sens este *Vodafone Mobile Home* **[6]**, realizată de Waskman Design Studio ca obiect de promovare pentru telefonia fixă şi internetul fără cablu. Întregul concept este un exemplu remarcabil de asociere a arhitecturii, designului ambiental, industrial şi ecologic într-o singură structură mobilă. Dezvoltarea diverselor tipuri de corturi, obiecte caracteristice structurii lor dinamice, multifuncţionale şi chiar metamorfozabile prin faptul că pot fi uşor montate, demontate şi transportate, a condus către o definire a unei arhitecturi provizorii şi a unui design ambiental specific. În turism, în prezentarea unor evenimente culturale sau de alt gen, corturile s-au dezvoltat din necesitatea realizării unor spaţii şi adăposturi, în zonele fie îndepărtate, fie greu accesibile prin alte mijloace. Conceptul acestui tip de arhitectură provizorie, prin intermediul noilor tehnologii, a condus la realizarea unor structuri volante de o adevărată complexitate, fiind folosite într-un număr foarte mare de domenii, de la corturi de spectacole la stadioane şi până la birouri sau tabere. Tehnologiile

moderne au diversificat metodele de realizare şi materialele ce compun astfel de structuri. Ansamblul morfologic caracteristic lor urmăreşte să accentueze stabilitatea întregului design, făcând posibilă întreţinerea activităţilor cărora le sunt destinate.**[7]**

Referitor la ambarcaţiuni şi la simbolistica navei, o aserţiune a lui Roland Barthes relevă mai cu seamă importanţa vasului ca recipient etanş, detaliu care succede până şi aspectul de vehicul al ambarcaţiunii **[8]**. Fiind percepute ca spaţii închise, protectoare, ambarcaţiunile sau vehiculele de orice tip sunt asociate unor fiinţe antropomorfe **[9]**, care prin intermediul designului primesc puternice valenţe organice. Spaţiul ambarcaţiunii este unul deosebit de profund, care, îndepărtat de aspectul său mobil, prefigurează existenţa unei ambianţe organizate pe pilonii unui context spaţial aparte. Un iaht este o maşină de locuit, un dispozitiv ale cărui proprietăţi depăşesc limitele funcţionale ale obiectului în contactul său cu mediul, devenind la interior mijloc de expresie artistică. Din prisma spaţiilor şi a ambianţelor, designul de iahturi denotă un cadru, la prima vedere rigid, de elaborare a acestor aspecte ale designului. Întregul proces de conceptualizare al ansamblului marchează calităţile unei evoluţii creative, bazate pe o aprofundare a calităţilor şi particularităţilor formelor. Pe baza lor, caracteristicile spaţiale sunt puse într-o echilibrată legătură cu ansamblul pieselor de mobilier, optimizând legătura dintre om şi spaţiu.

NOTE

[1] Suntem de acord, în această privință, cu Alain de Botton care este de părere că: „Avem,…,tendința să onorăm cu termenul de „acasă" acele locuri a căror înfățișare se potrivește și o legitimează pe a noastră. „Acasă" nu trebuie să ne ofere o reședință permanentă sau suficient spațiu pentru a ne depozita hainele, ca să merite acest nume. Dacă vorbim despre„acasă" când ne referim la o clădire înseamnă pur și simplu că-i recunoaștem armonia cu prețiosul nostru cântec interior.„Acasă" poate fi un aeroport sau o bibliotecă, o grădină sau un restaurant." (Alain de Botton, *Arhitectura fericirii*., p. 107).

[2] Edward S. Curtis, *The North American Indian*, Taschen, Koln, 2005, pp. 105, 123, 184, 191, 258, 261.

[3] Corturile yurt ale popoarelor din nordul, centrul și vestul Asiei sau ger-urile mongolilor sunt folosite pe post de locuințe și sunt reprezentative prin designul și eficiența lor. Cu toate că cele două sunt foarte asemănătoare, între ele există o serie de diferențe referitoare la forma structurii lor. Ingeniozitatea acestor corturi se remarcă prin modul de realizare al structurii lor, ea fiind suma unui număr de coaste de lemn, unele dintre ele curbate cu ajutorul aburilor, tensionate între ele. Baza acestor corturi este realizată dintr-un caroiaj de șipci de lemn, prinse între ele și amplasate în formă de cerc. Datorită specificului formei, întreaga structură este deosebit de stabilă și rezistentă. Deasupra peretelui exterior circular este amplasat un acoperiș, acesta fiind de asemenea format dintr-un număr de elemente de lemn, curbate la extremități în cazul yurtei și drepte în cazul ger-ului mongol, atașate de structura peretelui exterior. Înclinația acoperișului conic și rezistența lui, este dată de existența la interior a unuia sau mai mulți stâlpi de susținere din lemn. Aceștia sunt folosiți însă numai în cazul ger-ului mongol, unde elementele de lemn drepte ale acoperișului necesită puncte de sprijin. În cazul yurtei, acoperișul este mult mai țuguiat iar curburile la extremități ale elementelor acoperișului fac ca structura să stea în picioare și fără ajutorul unui pilon central. În centrul acoperișului există un orificiu pentru evacuarea fumului, vatra focului la interior având astfel un rol deosebit de important. La final întreaga structură este acoperită cu mai multe straturi de

materiale textile realizate din lână sau piei pentru protecție și impermeabilitate.
[4] „Fie că focul a fost prima oară introdus în adăposturile primitive pentru a le încălzi, fie că adăpostul a evoluat ca un mod de îngrădire și expunere a focului, cele două au devenit indivizibile. Vatra centrală deschisă, cu fumul care ieșea printr-un gol din plafon, a persistat din perioada primitivă, ajungând până la casa medievală și mai departe." (Design Museum, *How to design a house*, Editura Conran Octopus, Londra, 2010, p. 10, trad. aut.).
[5] www.gizmag.com/cricket-trailer/22006/
[6] www.littlediggs.com/littlediggs/2009/07/solar-mobile-trailer-home-by-vodafone.html
[7] Despre aspectele morfologice ale unor locuințe mobile, Cosma Jurov menționează: „Volumetria acestor construcții provizorii are forma unor figuri geometrice regulate care să prezinte garanția unei stabilități, dar și posibilitatea desfășurării unor activități, de regulă, fără compartimentări interioare." (Cosma Jurov, *Ce este arhitectura ?*, Editura Albatros, București, 1989, p. 75).
[8] „Nava poate fi realmente simbolul plecării; înmod mai profund însă e cifrul îngrădirii. Predilecția pentru navă constă întotdeauna din bucuria de a te închide perfect… a îndrăgi navele înseamnă în primul rând a îndrăgi o casă superlativă, întrucât e iremediabil închisă… Nava, înainte de a fi un mijloc de transport, e un fapt care ține de habitat." (citat în: Vlad Gaivoronschi, *Matricile spațiului tradițional*, Editura Paideia, București, 2002, p.137).
[9] *Ibidem*, p.137.

BIBLIOGRAFIE
1. De Botton, Alain, *Arhitectura fericirii*.,
2. Curtis, Edward S. , *The North American Indian*, Taschen, Koln, 2005
3. Gaivoronschi, Vlad, *Matricile spațiului tradițional*, Editura Paideia, București, 2002
4. Jurov, Cosma, *Ce este arhitectura?*, Editura Albatros, București, 1989
5. Design Museum, *How to design a house*, Editura Conran Octopus, Londra, 2010.

Alexandru **BUNII**

Bijuteria în România – de la presiunea doctrinară la o formă de artă închinată libertăţii de expresie

Cuvinte cheie: design, bijuterie, design de autor, handmade

Rezumat: În epoca comunismului, într-o perioadă când arta abstractă şi curentele de avangardă nu au fost acceptate bijuteria de autor a fost dezmoştenită de simboluri şi transformată într-un simplu ornament, pentru a fi înţelesul poporului. În nou regăsita democraţie şi libertate de expresie din România postcomunistă creaţia de bijuterie de autor devine rezultatul unui joc, al unui protest sau al unei reflecţii.

Abstract: Durring the communism era, at a time when abstract art and avant-garde trends were not accepted, the designer jewelry or better said the artistic jewewlry was stripped down, de-symbolized and turned into a simple ornament that had meaning for the simple people. In the newly found democracy and freedom of expression of post-communist Romania the designer jewelry creations are the result of a game, a protest or meditation.

Arta în perioada comunismului, sub presiunea doctrinară, este o artă aservită, subordonată şi transformată într-un aparat de propagandă. Operele socialiste se supuneau unui anumit standard, unei politici comune ce viza realizarea unor creaţii care trebuiau să susţină *marile acţiuni ale poporului, victoriile clasei muncitoare şi să glorifice beneficiile acţiunilor iniţiate de partid, dând exemplul unei arte publice militante*. Arta acestei perioade este una tradiţionalistă, academică şi realistă – *realism social*, pe înţelesul poporului, arta abstractă şi curentele de avangardă nefiind acceptate.

La începutul deceniului al cincilea regimul comunist confiscă metalele nobile şi pietrele preţioase şi închide atelierele de bijuterie din ţară. La Timişoara, la insistenţele lui Emil Knoebl, un tânăr bijutier, se deschide în cadrul Cooperativei Dinamo un atelier de bijuterie. Atelierul foloseşte iniţial aur şi pietre preţioase provenind din bijuteriile confiscate, multe dintre acestea fiind piese de valoare, moşteniri ale familiilor bogate, aşa cum îşi aminteşte Emil Knoebl **[1]**. Ucenicii bijutierilor sunt înlocuiţi de meşteşugari care deprind tehnicile de topire, de turnare şi şlefuire, astfel, atelierele de bijuterie au fost lipsite de pasiunea şi creativitatea tinerilor artişti bijutieri porniţi în conturarea unui demers artistic personal. Dezmoştenite de simboluri şi transformate în simple ornamente, bijuteriile realizate în perioada comunistă par a fi lipsite de forţa unui design conceptual sau de dialogul profund creat între material şi

1

2

3

formă (imaginile 1 și 2). Înainte de 1990 doar câțiva artiști realizează independent bijuterie de autor, ca ripostă la adresa banalității și uniformizării impuse artei și atelierelor de bijuterie.

În nou regăsita democrație și libertate de expresie din România, ca simplă creație a unor ateliere obscure de la granița dintre Orient și Occident sau creație autohtonă de artizanat, bijuteria a rămas reprezentată doar de obiectele lipsite de strălucirea unor idei inovatoare, podoabe pervertite și dezmoștenite de bogăția culturală, de bagajul cultural născut și șlefuit de evenimentele istoriei. În lipsa inspirației creatoare, suvenirurilor ieftine expuse cu naivă mândrie în târguri și modelelor recopiate de meșteri, cărora li s-au adăugat de-a lungul anilor implantările stilistice ale modei, sfârșesc inevitabil printr-un eșec, un trist kitsch acceptat tacit ca plăcere estetică devenită în timp o constantă a vieții noastre (imaginea 3).

Creația de bijuterie din România a descoperit în ultimul deceniu alternative creațiilor pretențioase, bijuteriilor ce exprimă calitățile căutate de designer. Bijuteriile handmade sau bijuteriile lucrate manual sunt un fascinant exemplu de artă naivă ce reprezintă concretizarea unor gânduri într-un stil unic, unde imaginația și îndemânarea înlocuiesc convențiile și tradiția. Lipsa materialelor prețioase și a finisajelor perfecte este suplinită în construcția artei de moment de pasiunea și libertatea de a experimenta asocieri curajoase de materiale comune, culori și forme. Aceste creații sunt cel mai adesea lipsite de un mesaj foarte puternic și personal în prezența căruia să poată depăși statutul de simplu accesoriu (imaginea 4). În lipsa unei amprente autentice a personalității accesoriile încorporează un ansamblu eclectic de influențe.

Revirimentul consumului de artă din ultimii ani nu înseamnă că această situație va rămâne neschimbată, așa cum de-a lungul istoriei arta a fost dependentă de stabilitatea financiară, fragilă în fața situației politice și a schimbărilor sociale. În România, odată cu proliferarea lipsei de distincție dintre obiectul de artă și realitate, dintre funcțional și non funcțional, și dintre valoare și kitsch, asistăm astăzi la o redescoperire a

7

7b

bijuteriei artistice, de autor. Putem considera bijuteria de autor o manifestare artistică născută din dorința artistului bijutier de a evidenția o comuniune directă între suflet și material, dincolo de demersul conștient și planificat, necesar unei valorificări creatoare totale. Astfel, bijuteria de autor se naște ca urmare a dialogului firesc și necesar, dintre artistul bijutier și iubitorul de bijuterie, determinat în urma stabilirii unei relații superioare între material și viziunea personală a artistului, și definește un nou tip de unicitate al exprimării personale ce sustrage bijuteria unei

4

5

6

modeste funcții decorative.

Este lăudabilă inițiativa tinerilor artiști bijutieri din România de a se reuni și de a expune creație proprie, originală și contemporană în cadrul expozițiilor Autor din București, o extensie a proiectului Extins (imaginea 5). Însă, simpla asumare a mesajului estetic șocant prezent în creația acestora sub forma unui adevărat manifest al creației de bijuterie contemporană din România - „Extins înseamnă operarea unei transgresări a bijuteriei dinspre ipostaza sa comercială către cea artistică” **[2]** - nu reprezintă decât o încercare de a respinge forma restrictivă de manifestare impusă artistul bijutier înainte de căderea regimului comunist în România și o reacție împotriva tendințelor de influențare a designului în direcția bijuteriei clasice, exprimată cu precădere prin intermediul simbolurilor, și nu o definire a bijuteriei contemporane românești care să-i specifice identitatea.

Prin intermediul expoziției de bijuterie contemporană Autor nu se încearcă crearea unui stil anume ci valorificarea ideii creatoare, bijuteriile prezentate sunt rezultatul unui joc, al unui protest sau al unei reflecții. Artiștii resping ceea ce consideră a fi forma conservatoare a acestei arte, folosesc liber culoarea și abstractizează, deformând formele și materialele în creații contemporane emancipate, manifestate în cadrul unor medii netradiționale: performance-uri, happening-uri și instalații (imaginea 6).

8

9

10

11

Bijuteria contemporană este o formă de artă închinată libertăţii de expresie şi un semn de preţuire a gândului artistic manifestat într-o formă ideală, creatoare de simboluri şi emoţii primare. Însă transpunerea sentimentelor şi a viziunii proprii sub forma spectaculoasei bijuterii de autor poate împinge materialul dincolo de putinţa de a lua forma şi dimensiunea unei bijuterii comode (imaginea 7).

Pe plan local, diferită poate în încercarea de desprindere chiar şi dintre standardele artei contemporane, este creaţia de bijuterie a designerului Adrian Haiduc (imaginile 8, 9, 10, 11), folosită însă în pervertirea simbolurilor şi deturnarea sensului obiectului în cadrul unor spectacole în care excentricul a fost transformat în grotesc, iar realitatea se doreşte a fi manifestată la o valoare extranaturală cu ajutorul unui kitsch prea puţin subtil. Din păcate nu se poate vorbi cu adevărat despre creaţie de bijuterie în cazul lui Adrian Haiduc în contextul în care colecţiile lansate au reprezentat doar faţada unor spectacole în care realul este incontrolabil deformat, temele şi simbolurile, stilurile şi sensurile culturale consacrate sunt pervertite într-o manifestare în care excentrismul vizual gratuit şi lipsa de esenţă răpesc atenţia de la bijuterii. Creaţia de bijuterie este superficială, simplistă, lipsită de sensibilitate, imaginaţie şi nuanţe, iar prezentarea este încărcată de vanitate, de autointitulări şi explicaţii aproape autobiografice, şi dezamăgeşte profund prin incapacitatea de a prezenta soluţii viabile şi coerente în *demersul său artistic* contemporan, transformat într-un veritabil spectacol al grotescului ce hrăneşte un exacerbat cult al personalităţii. Bijuteriile sale par a fi realizate sub impulsul unor unor gânduri brute, din carne crudă (fudulii) sau ustensile medicale pentru care designerul ridică pretenţii asupra valorii creaţiei, poate singura sclipire de preţiozitate este adusă de perlele delicate, înşirate însă fără inspiraţie şi numite cu un nedisimulat orgoliu – bijuterii.

Din păcate, „dacă bijuteria din Germania, Italia, Franţa, SUA sau chiar bijuteria nordică şi cea poloneză este identificabilă printr-un anumit stil” **[3]**, detalii şi materiale, în cazul bijuteriei din România, designul bijuteriei de autor doar acum concretizează în mod real absorbţia elementelor din propria moştenire culturală, poate chiar în încercarea de consolidare a unui anume stil recognoscibil.

NOTE

[1] Calabalic, Petrina., Aurul lui Knoebl, [Citat 24 aprilie 2012], disponibil pe internet la adresa: http://old.banateanul.ro/articol/ziar/timisoara/aurul-lui-knoebl/7390/0/print/

[2] Extins - bijuterie contemporană, [Citat 05 decembrie 2017], disponibil pe internet la adresa: http://www.dautor.ro/admin/wp-content/uploads/2008/11/comunicat-de-presa-extins.doc.

[3] Subiectul pieţei de profil din România a fost atins şi dezvoltat pe parcursul interviului acordat revistei internaţionale online dedicată luxului şi artei - 2LUXURY2. Jovmir, Eugenia., Despre bijuterii, trenduri şi piaţa asiatică cu designerul Alexandru Bunii, [Citat 10 iulie 2012], disponibil pe internet la adresa: http://www.2luxury2.ro/2011/04/despre-bijuterii-trenduri-si-piata-asiatica-cu-designerul-alexandru-bunii/#

BIBLIOGRAFIE

1. Bunii, Alexandru-Cristian., *Bijuteria, între metalul divin, obiectul de artă şi produsul de serie*, 2012

2. Calabalic, Petrina., Aurul lui Knoebl, [Citat 24 aprilie 2012], disponibil pe internet la adresa: http://old.banateanul.ro/articol/ziar/timisoara/aurul-lui-knoebl/7390/0/print/

3. Extins - bijuterie contemporană, [Citat 05 decembrie 2017], disponibil pe internet la adresa: http://www.dautor.ro/admin/wp-content/uploads/2008/11/comunicat-de-presa-extins.doc.

4. Jovmir, Eugenia., Despre bijuterii, trenduri şi piaţa asiatică cu designerul

Alexandru Bunii, [Citat 10 iulie 2012], disponibil pe internet la adresa: http://www.2luxury2.ro/2011/04/despre-bijuterii-trenduri-si-piata-asiatica-cu-designerul-alexandru-bunii/#

SURSELE IMAGINILOR

Img1-vintagewardrobe.ro/cumpara/cercei-vintage-floare-galbena-anii-60-7496773
Img2-vintagewardrobe.ro/cumpara/clips-vintage-nuferi-albi-anii-60-1341563
Img3-vintagewardrobe.ro/cumpara/cercei-retro-roz-cu-auriu-anii-90-7494588
Img4-lilianaartwork.wordpress.com/2016/07/09/set-peacock-butterflycolier-statement-bratara-cuff-si-cercei/
Img5-.glamour.ro/wp-content/uploads/2017/05/AUTOR-2017.jpg
Img6-codenoir-style.com/2011/12/singurul-targ-de-bijuterie-contemporana-din-romania-%E2%80%9Eautor%E2%80%9D-la-cea-de-a-vi-a-editie/
Img7- www.national.ro/showbizmonden/cocktail/bijuterii-cu-pui-de-gaina-si-hamsteri-325208.html/
Img8-vivi-doceveneno.blogspot.ro/2011/10/adrian-haiduc-designer-or-circus-actor.html
Img9-adevarul.ro/assets/adevarul.ro/MRImage/2011/10/03/50a857587c42d5a6636d1280/646x404.jpg
Img10-adevarul.ro/assets/adevarul.ro/MRImage/2011/06/16/50a98e537c42d5a6637af63d/646x404.jpg
Img11-criterii.ro/images/spitalul_de_nebuni.jpg

Gloria **GRATI**

Simbolismul și antropomorfismul arhaic

Rezumat: Tema simbolului antropomorf în cultura preistorică, făce apel la teoriile filosofice, antropologice, psihologice şi etnologice despre natura omului preistoric şi despre manifestările lui cotidiene, cu aplecare asupra laturii spirituale. Simbolismul codifică cunoştinţele câştigate prin experienţa spirtuală colectivă a generaţiilor. În ceea ce priveşte funcţia lor, natura simbolurilor din mentalitatea primitivă determină o consecinţă esenţială. Acţiunea asupra unui simbol al unei fiinţe sau al unui obiect înseamnă acţiunea asupra fiinţei sau obiectului în cauză. Pentru a se exprima, omul a redus la semne gestuale semnificaţia reprezentării gândurilor sale despre sine şi mediul înconjurător. Această semiologie a gestului, ar putea furniza cea mai bună definiţie a ritului, care nu este decât repetarea unui gest ancestral. Comportamentul simbolic, destul de complex exprimat în arta preistorică, este tocmai dovada creativităţii comunităţilor umane, cu certe elemente de spiritualitate individuală sau colectivă.

Abstract: The subject of the anthropomorphic symbol in the prehistoric culture calls on philosophical, anthropological, psychological and ethnological theories about the prehistoric man's nature and his daily manifestations, mostly with regards to his spiritual side. Symbolism encodes the knowledge gained through the collective spiritual experience of generations. As for their function, the nature of the symbols in the primitive mentality leads to an essential consequence. Action on a symbol of a being or of an object means action on the being or the object in question. To express himself, man has reduced to gestural signs the significance of the representation of his thoughts about himself and the environment. This gesture semiology could provide the best definition of the rite, which is merely repeating an ancestral gesture. The symbolic behaviour, quite complex in prehistoric art, is precisely the proof of the creativity of human communities, with certain elements of individual or collective spirituality.

Antropomorfismul arhaic, ca formă de expresie artistică, ne dă posibilitatea unei deosebite trăiri estetice şi ne oferă şansa admiraţiei, atât din perspectiva cunoscătorului de frumos, cât şi a simplului privitor. Splendida figurină antropomorfă, aşa cum o regăsim în muzeele din toată lumea, ne trezeşte curiozitatea şi admiraţia indiferent de interesul nostru pentru cunoaşterea trecutului omenirii. Sculptura antropomorfă de mici dimensiuni, pare a fi realizată spontan şi facil, iar structura liniară a formelor indică o spaţialitate în care domină echilibrul. Tematica şi semnificaţia spirituală a figurinelor preistorice rezultă din simbolurile şi reprezentările cu caracter magico-religios realizate de către artistul preistoric. Forma umană, în realitate, pare a avea o expresie pretenţioasă datorită proporţiei particulare, iar a o studia din perspectivă pur estetică, poate fi o provocare pentru orice artist.

Menţionez, că în această lucrare am luat ca reper de studiu cultura preistorică din arealul românesc. Accentul fiind pus în mod deosebit pe una dintre cele mai reprezentative culturi din punct de vedere al diversităţii stilistice a figurativului antropomorf şi anume – cultura Cucuteni.

Cucuteni – Aşezare neolitică din judeţul Iaşi, staţiune cu mai multe straturi situată pe dealul „Cetăţuia". Aria acestei Culturi acoperă toată zona cuprinsă între Carpaţii Răsăriteni (cu o enclavă în depresiunea Sf. Gheorghe, ceea ce a şi determinat folosirea denumirii de Cucuteni-

Ariușd) şi Nipru, fiind ca atare cunoscută şi denumirea de Cucuteni-Tripolie. Se disting mai multe faze stilistice, fiecare bazându-se pe baza celei anterioare în funcţie de evoluţia cronologică – de tip: A, AB, B şi C. Ceramica şi plastica tipică pentru Cultura Cucuteni, este caracterizată prin vase cu decor deosebit de îngrijit, cu motivele „şarpelui" şi a „păsărilor" geometric stilizate. Decorul pictat înainte de ardere, tri- şi bicrom cu motive geometrice şi mai ales spiralice avand motive din benzi late, pline, de culoare deschisă, mărginită cu negru pe fondul cărămiziu iar plastica este reprezentată mai ales din figurinele feminine steatopige, cu torsul plat, decorate cu motive geometrice (romburi, spirale, haşuri în triunghi) incizate, uneori având reprezentată în relief o podoabă, colier sau pandantiv. Plastica antropomorfa evoluează fie către o redare mai sumară a anatomiei comportând un decor pictat geometric, fie dimpotrivă către un realism accentuat, dar în aceste cazuri decorul pictat este foarte rar, de asemenea se întâlnesc grupuri plastice de dimensiuni mai mari, aceasta cunoaşte o stilizare deosebit de elegantă a figurinelor feminine steatopige, fusiforme, prelungi cu suprafaţa puternic lustruită şi fără decor, iar o trăsătură specifică este apariţia celor doi lobi perforaţi la cap.

Astfel, analiza comparativă a formelor din cultura Cucuteni cu exprimarea plastică din culturile eneolitice din arealul sud-est european, reprezintă o temă amplă de cercetare de ordin arheologic şi de aprofundare din perspectiva practicianului în domeniul artelor vizuale. Evidenţiind diferenţele de abordare specifice celor două domenii, Michel Foucault aprecia că: „Între analiza arheologică şi istoria ideilor există numeroase puncte de vedere diferite. Cu privire la determinarea noutăţii, la analiza contradicţiilor, la descrierile comparative şi la reperarea transformărilor câtorva principii de bază, arheologia încearcă să definească nu gândurile, reprezentările, imaginile sau temele ce se manifestă în discursuri, ci doar discursul în calitatea lui de monument ce se manifestă în direcţia anumitor practici ce ascultă de nişte reguli prestabilite". **[1]**

Arta sculpturii preistorice a fost mereu in atentia cercetarii artistilor. In demersul sau personal, artistul îşi propune să traverseze prin istorie, să cerceteze disciplinele existente, să le reinterpreteze şi să le pună într-o perspectivă proprie încercând să regăsească experienţa imediată, urmărind geneza, plecând de la reprezentările primite. În evaluarea realităţii culturale de dată recentă se practică tot mai frecvent integrarea interdisciplinară a rezultatelor cercetărilor diverşilor specialişti.

În această perspectivă a arheologiei-discurs, analiza artei preistorice se poate descompune într-o sumă de discursuri cu punct de plecare diferit, dar care tind spre convergenţă pentru analiza şi interpretarea aspectelor complexe ale artei primitive.

Alcătuirea corpului omenesc a furnizat primele arhetipuri ale imaginii umane. O analiză a ceea ce reprezintă ideea de feminitate în preistorie, o putem considera esenţială în cercetarea culturilor preistorice, la fel ca cea a divinităţii, a sacrului, după cum vedem în tratarea problematicii „Marii Zeiţe", a „Marii Mame" de către exegeţii artei şi religiei neolitice. Comportamentul simbolic, destul de complex exprimat în arta paleolitică, este tocmai dovada creativităţii comunităţilor umane, cu certe elemente de spiritualitate individuală sau colectivă. Se poate constata că, în mod explicit, femeia este reprezentată simbolic prin anumite regiuni anatomice esenţiale: zona abdominală, marcată prin romburi, regiunea inghinală, marcată prin triunghiuri, ca simboluri ale fecundităţii. Teoriile de specialitate vorbesc despre reprezentările simbolice analizându-le din mai multe perspective. Omul este întruchiparea materiei însăşi. Fiinţa umană are conţinut, se foloseşte de materie asimilând-o cu ajutorul simţurilor, la nivel vizual delimitând-o prin formă, culoare ş.a. Astfel, omul supraînalţă naturalul prin podoabe şi strălucire pentru a accentua de fapt poziţia sa singulară, prin jocul fanteziei care transformă formele naturale într-o asociere a utilitarului cu arta. Ca arhetip, reprezentat în arta preistorică, omul înglobează o formă mult simplificată, axată pe relevarea trunchiului şi abdomenului, jocul disproporţiilor conducând la asocierea siluetei umane cu diverse obiecte (vase, talismane, obiecte de cult). Puterea reprezentării sau energia formei emană şi impune o „prezenţă" de natură mistică. Această idee este confirmată de cei mai mulţi oameni de ştiinţă care s-au preocupat de cercetarea acestui subiect. De cele mai multe ori, statuetele şi figurinele au fost percepute de către cercetători ca reprezentând idoli. Obiectelor le este atribuită funcţia simbolică de veneraţie a divinităţii în cadrul practicilor magico-rituale din culturile preistorice. Omul din vechime cerea ajutorul divinităţilor, invocând numele acestora în faţa substitutelor lor. Printr-un repertoriu vast de semne rostite, cântate, dansate sau mimate, în cadrul unor procesiuni ce aveau la bază un scenariu minimal destinat să-şi atingă scopul, membrii societăţilor arhaice câştigau bunăvoinţa divinităţii. Figurinele antropomorfe semnificau, pe de o parte, zeităţi, spirite ale naturii ori idoli, iar pe de altă parte, pe oamenii înşişi, în momentul ritual al oferirii de jertfe către divinitate. Idolii erau intermediari între cei credincioşi şi zeul în care credeau, erau întruchiparea materială a unei supraputeri imateriale. **[2]**

Simbolismul a fost stimulat de tendinţa afectivă de a da un sens şi o semnificaţie oricărui lucru sau fenomen. Se poate spune că gândirea primitivă păcătuieşte printr-un exces de simbolizare, mai ales antropomorfică.

Simbolurile primitivilor nu se bazează în general pe o relaţie

simţită sau stabilită de raţiune – susţine Levy-Bruhl – „între simbol şi ceea ce el reprezintă existând o participare care merge până la consubstanţialitate. Simbolul nu se naşte dintr-o convenţie, ci este simţit, într-o oarecare măsură de fiinţa sau obiectul însuşi pe care îl reprezintă. Natura simbolurilor din mentalitatea primitivă determină o consecinţă esenţială în ceea ce priveşte funcţia lor. Acţiunea asupra unui simbol al fiinţei sau al obiectului înseamnă acţiunea asupra fiinţei sau obiectului în cauză. Când oamenii operează asupra simbolului, au sentimentul şi certitudinea că acţiunea lor se exercită eficient asupra a ceea ce el reprezintă. **[3]** O bună parte a magiei, constă în acţionarea asupra simbolurilor în ideea că se operează *ipso facto* asupra a ceea ce ele reprezintă." Semnele utilizate în structura ornamentală a artei preistorice, depăşesc calitatea de simple semne grafice, devenind ornamente, în măsura în care agenţii transmiţători şi receptori în calitatea lor de membri ai unei comunităţi, le acordă o funcţie estetică şi social-culturală totodată. **[4]**

„Simbolismul este un vechi limbaj catalizator universal care relevă complicate precepte şi credinţe, împărtăşind informaţii şi stârnind emoţii puternice. În general vorbind, semnul este un indicator care reprezintă un obiect sau o direcţie, în timp ce simbolul, are o anumită implicaţie, este conotiv, pentru că stârneşte răspunsuri emoţionale şi reprezintă indirect un obiect sau fiinţă." **[5]**

Cuvântul *semn* derivă din latinescul *signum* (o marcă) şi este definit în general ca ceva care transmite o informaţie specifică. Pe când cuvântul *simbol*, provine din grecescul *simbolon*, care la origini era un obiect scindat în două, ce se recunoaşte (reîntregindu-se mental) după despărţire, prin substituire; mai poate fi tradus drept părere, în special în a presupune, a căuta să ghiceşti tâlcul unei enigme. **[6]**

„Prin extensia lumilor care se deschid în faţa lui, definiţia originară nu mai acoperă decât sfera emoţională a unor simboluri care se transformă mai degrabă în semne şi a căraor încărcătură convenţională este foarte bine definită. Simbolul se foloseşte de imaginaţie pentru a deforma copia lucrurilor furnizate de percepţie şi a transcende lumea lor corporală, aruncând o punte înspre alte lumi". Simbolul îndeamnă spre căutarea sau explorarea invizibilului, inefabilului, a unui „ceva" mai adânc, mai vast, mai esenţial, care vorbeşte de „dincolo". **[7]**

Aşa zisele simboluri–aparenţă, sunt cele folosite de omul preistoric, datorită faptului că el aplică principiul *pars pro toto*. Aceasta, se caracterizează prin modul de operare la distanţă fără participarea directă a individului implicat, acţiunea având acelaşi efect asupra celui în cauză, folosindu-se doar imaginea – aparenţă. Uneori aparenţele se folosesc pentru a exercita o acţiune simbolică, unde eficienţa ei nu ţine de asemănarea care poate face din imagine o copie a modelului. Singura condiţie este să se stabilească o participare intimă între acţiunea simbolică şi subiectul sau obiectul reprezentat. Asemănarea este un amănunt secundar, căruia nu i se acordă importanţă, iar uneori ea lipseşte total, fără ca simbolul să fie potrivit pentru acţiunea care se doreşte a fi efectuată. Dacă, însă, pentru îndeplinirea unei acţiuni simbolice, asemănarea efigiei cu fiinţa care o reprezintă, nu are importanţă, trebuie totuşi asigurată asemănarea între efigie şi model, raport care face din prima un simbol folositor în acest scop. Pentru a reuşi, primitivii se folosesc însă de o aparenţă esenţială a persoanei. De exemplu îi foloseşte numele – un mod cu totul comod de a asemăna pe cineva şi a-l distinge de alţii. Numele este însăşi persoana, cine se atinge de el ,se atinge implicit şi de persoana în cauză. de aici,şi precauţiile în numeroase societati de aşi ascunde numele sub diverse porecle fără semnificaţie. La fel şi la primitivi, a întreba numele e ca şi cum i-ai cere o bucată din corp,ceea ce ar presupune un pericol de aşi pune viaţa în mâinile oricui, astfel, dacă aceasta este valoarea numelui, înţelegem, dând numele individului unei efigii, înseamnă a face din efigie dublul sau. Atunci, când se acţionează asupra efigiei se acţionează şi asupra persoanei care o reprezintă, îndeplinind o acţiune simbolică". Un alt simbol-aparenţă, este cel concentrat într-o imagine, cum ar fi de exemplu cel al „strămoşului" – păzitorul casei, la canacii din Noua Caledonie. „Portretul" sculptat al strămoşului, pus în pragul casei, veghea şi proteja bunăvoinţa înaintaşilor; era cel care priveşte şi previne despre sosirea străinilor. Acest simbol - strămoş sculptat, este folosit şi astăzi, care a devenit mai degrabă anonim, dar rămâne un membru al comunităţii. **[8]**

Încă de la origini, viaţa omului depindea de funcţia sa de cunoaştere forţându-l unei atenţii elementare. Pentru a se exprima, omul a redus la semne gestuale traducerea gândurilor sale despre sine şi mediul înconjurător. Această semiologie a gestului, ne-ar putea furniza cea mai bună definiţie a sacramentului şi a ritului care nu este decât repetarea unui gest ancestral. Alcătuirea corpului omenesc a furnizat primele arhetipuri ale ideologiei umane precum şi primele unităţi de măsură. Prima unealtă a omului a fost corpul său – mâna, modelul tuturor uneltelor mai târziu „instrumentul instrumentelor", cum a spus Aristotel – unealta polivalentă. Omul îşi lasă amprenta degetelor în tot cea ce face sau manevrează. Chiar dacă omul a cucerit domeniul gândirii abstracte, viziunea asupra universului său i-a rămas totuşi, legată de o codificare a mişcărilor mâinii lui înscrisă în codul de nedepăşit al celor trei dimensiuni ale spaţiului. **[9]**

Simbolul era perceput în diverse forme de către oamenii din vechime. Aşa, de exemplu pentru ca o plantaţie să fie roditoare, va fi cultivată de către o femeie – mamă a mulţi copii. Aici se presupune că

ea emană o forţă roditoare, **[10]** sau existenţa superstiţiei că o femeie stearpă – aducea ghinion. Dealtfel este binecunoscut cultul fertilităţii legat de cultivarea plantelor şi principiul feminin, la majoritatea culturilor primitive.

Cultul fertilităţii însumează ansamblul credinţelor în forţele roditoare ale naturii. Parţial reconstituit pe baza reprezentărilor plastice cu caracter religios, cum sunt figurinele feminine neolitice marcate de semnele graviditătii şi ale sexului. Referitor la cultul fertilităţii şi prefigurarea lui simbolică, există exemple culese din întreaga civilizaţie străveche. De exemplu unele triburi din sudul Indiei, confecţionau statuete feminine şi masculine de mici dimensiuni din lemn, pentru a servi la aşa zisa ceremonie a statuetelor, invocată bineînţeles în scop evocativ în familiile cu fii şi fiice în întârzierea nunţii. Este uimitor, că la aceste ceremonii a păpuşelor exista şi o celebrare a găuririi urechilor care simboliza fertilitatea cuplului în viitor. Statuetele erau împodobite cu bijuterii şi îmbrăcate în haine tradiţionale de nuntă. Acesta era un ritual care prefigura un eveniment fericit şi pentru care se făceau pregătiri ca pentru o nuntă adevărată. Primitivii credeau realmente în transferul semnificaţiei unui detaliu în simbol. Astfel, o parte dintr-un întreg putea reprezenta sau simboliza întregul. Ochiul – reprezenta faţa, capul reprezenta corpul, strămoşul era reprezentat printr-o lance sau piatră etc. A „reprezenta" la primitivi, înseamnă efectiv prezenţa acelui lucru, fără a fi necesară intervenţia gândirii de a stabili o relaţie printr-un soi de convenţie a minţii, ci doar o simplă participare „reală"a prezenţei efective. **[11]**

„Reprezentarea obiectelor şi semnificarea formelor, porneşte de la complicitatea noastră cu natura a necesitaţii echilibrului cu ea de factură organică" – relatează Cornel Ailincăi. A da sens percepţiei, prin recunoaşterea unui obiect, ţine de încercarea fiinţei umane de a se angaja în universul cunoaşterii. Prima reacţie firească perceptivă în faţa operei, este nevoia de a depista ce reprezintă ea. Potrivit ideii, că lucrurile nu sunt ceea ce sunt, că fiecare obiect este încărcat cu idei sau valori asociative, afective, culturale sau filosofice, care îi lărgesc aria de semnificaţie, opera având capacitatea de a degaja prin întregul său, sensul unei alteritaţi. Sub acest unghi, orice operă de artă este un simbol. Senzaţia recunoaşterii unui obiect dincolo de lumea reală, îi atestă funcţia simbolică. Opera mimetică, cu semnificaţie iconică, permite analiza conţinutului său obiectual. Obiectului perceput i se dă înfăţişare plastică, prin intermediul mijloacelor formale, iar transcrierea în material sensibil, dă naştere unei realităţi diferite de cea percepută. **[12]**

Referitor la expresia antropomorfa, Cornel Ailincăi afirma, ca „Redarea mimetică, prin puterea de expresie datorată modificării realismului optic şi a armoniei între conţinut şi formă, se poate denumi deformare. Este de fapt momentul când puterea de expresie a mijlocului formal, începe să prevaleze asupra verosimilului. Unele deformări pot apărea ca o convenţie necesară unui scop simbolic, şi în acelaşi timp ca expresie a interpretărilor. Cum de exemplu, criteriile de frumos sau urât nu sunt aflate în raport cu reprezentarea corect anatomică a corpului uman. Dintr-o perspectivă tehnică, deformării i se presupune o expresivitate care are menirea să producă pe deoparte, deformarea datelor realităţii, respectiv o indepărtare de realitate empirică, iar pe de altă parte să producă o anamorfoză a universului afectiv, specific unui număr considerabil al produsului artistic din preistorie – accentuează în continuare acelaşi autor. Aici poate fi vorba de acelaşi expresionism primitiv, marcat de exagerarea în scopuri magico-simbolice a unor atribute anatomice, trecând prin perioadele de tranziţie sau criză, printre care se poate aminti manierismul. Expresia, contrar impresiei, este o mişcare de la subiectul cu natura sa emoţională, spre obiectul în care se autoimprimă, ca o revelare a adevărului ascuns în spatele aparenţelor. Astfel, turmentarea formelor, în anvergura deformărilor, merg uneori până la caracterul grotesc, caricatural al operelor figurative. Această simplificare puternică ar putea avea trei tipuri-moduri esenţiale de intervenţie şi instituire a accentelor deformatoare: asupra proportiilor, asupra registrului cromatic (convertirea sensului simbolic conventional al culorii) şi asupra întregului operei de artă, prin dilatare expresivă a formei". **[13]**

În lucrarea sa întitulată *Evoluţia depozitarii simbolice externe şi cultura simbolică*, cercetătorul Colin Renfrew a vorbit despre această problemă la o conferinţă despre revoluţia paleoliticului târziu. El l-a numit „paradoxul comportamentului sapient". Dacă revoluţia umană, sau cea a paleoliticului târziu, a făcut să se vadă evoluţia minţii moderne umane, de ce "marile" schimbări în comportament se pare că au avut loc cu multe milenii după pretinsele schimbări genetice care se presupune că le-a cauzat.

Evoluţia culturală de la paleoliticul târziu a implicat învăţarea din ce în ce mai mult despre formularea şi expresia valorilor simbolice, dezvoltarea de sisteme de reprezentare simbolică, şi articularea de reprezentare simbolică în forme concrete, materiale – ceea ce sociologul Merlin Donald a denumit „depozitarea simbolică externă". Donald, a descris evoluţia cognitivă umană ca având loc ca urmare a mai multor transformări succesive. Una dintre ele a fost realizată prin crearea unui nivel de facilitate lingvistică de care se bucură toţi oamenii contemporani, deschizând drumul către ceea ce Donald numea cultura mitică. Acest stadiu a fost atins, conform multor lingvişti, chiar înainte de ceea ce arheologii numesc paleoliticul târziu-superior în Europa şi sud-vestul

Asiei. O altă transformare a condus la ceea ce Donald numea cultura teoretică, care depindea de o „depozitare simbolică externă", adică – scrisul. Colin Renfrew, propune încă o transformare semnificativă de-a lui Donald: "este faza artefactelor simbolice sau a simbolurilor materiale, este faza Culturii Materiale Simbolice". **[14]**

Fertilitate şi alte simboluri

Reprezentarea feminină al mitului fundamental universal al genezei cu trăsăturile fecundităţii – graviditatea, precum și steatopigia sunt prezente în tot neoliticul.

Toate așa zisele Zeițe Mame, sunt și zeițe ale fertilității, așa de exemplu: *Gea*, *Rhea*, *Hera*, *Demeter* – la greci; Isis – la egipteni; Ișstar la asiro-babilonieni, *Astarte* la fenicieni, *Kali* la hindusi etc. Ambivalența arhetipului cuprinde atât problematica vieţii, cât şi a morţii, deoarece naşterea înseamnă ieșirea din pântecele mamei, iar moartea întoarcerea în matricea Pământ. **[15]**

Descoperirile arheologice demonstrează existența unei mari varietăţi al artei antropomorfe feminine în paleoliticul superior, ceea ce reprezintă extraordinara creativitate a comunităţilor umane în domeniul esteticului şi a gândirii spirituale. Varietatea creaţiei, nu a fost depăşită nici în epoca neolitică, când, cantitativ-exista o pondere net superioară a reprezentărilor feminine, în comparaţie cu cele masculine interpretate fiind prin usurința modelării lutului. Aici, temele de creativitate au fost la fel de variate ca şi creaţiile artistice: imaginea femeii este reprodusă în stare de graviditate sau nu, adultă sau foarte tânără, excesiv de grasă sau foarte suplă, tratată naturalist sau excesiv de schematizat, singură sau în asociere cu bărbatul, cu alte femei, cu animale, în scene erotice şi de procreare, sau chiar autoprocreare (hermafrodită), de ambiguitate, pentru ai potența atributele feminităţii, în stare de orantă, sau bineînţeles multe alte ipostaze.

Reprezentările antropologice feminine, traversează din punct de vedere al culturilor arheologice şi geografice întregul spaţiu european, până în Siberia.

O analiză a ceea ce reprezintă ideea de feminitate în preistorie, o putem considera esenţială în cercetarea culturilor preistorice, la fel ca cea a divinităţii în manifestarea sacrului, după modelul de tratare a problematicii Marii Zeiţe, a Marii Mame de către exegeţii artei şi religiei neolitice.

Diferenţele culturale de timp sau de spaţiu geografic, pot constitui elemente de interpretare a reproducerilor realizate de artiştii epocii. În eneoliticul de tip Cucuteni-Tripolie, unde sunt cunoscute mii de statuete feminine, diferenţele între starea de graviditate şi cea de obezitate au fost foarte bine evidenţiate, deşi, marea majoritate a plasticii prezintă femeia în deplinătatea frumuseţii sale fizice. Ideea de apropiere a artei figurative din neolitic este susţinută şi de faptul că artiştii din acea perioadă au inventat şi creat opere de artă din lut ars, cu profunde semnificaţii de spiritualitate individuală şi (sau) colectivă.

Interpretarea sacrului procreaţiei, așa cum este redată acestă temă în arta preistorică, impune şi o posibilă imagine a autoprocreării, cu care Marea Zeiţă a fost dotată, sau pe care şi-a însuşit-o, ca principală Divinitate a preistoriei exemplificand, binecunscutul altar de la Truşesti (reprezentat in numeroase lucrări care tratează dualitatea.

O altă temă a reprezentării feminine în arta preistorică este aceea de realizare a ei în poziţia orantei (cu braţele ridicate în semn de adoraţie). Chiar dacă este rar reprodusă în imagistica artei, o regăsim în plastica eneolitică unde chiar şi tronurile pe care au fost aşezate statuetele, au marginile supraînălţate, ceea ce le impune reprezentativ o atitudine de adorare a divinităţii.

Complexitatea comportamentului simbolic, redat în arta paleolitică, este dovada creativităţii comunităţilor umane, cu certe elemente de spiritualitate individuală sau colectivă. Se poate constata că, în mod explicit, real, sau prin simboluri, femeia este reprezentată simbolic prin anumite regiuni anatomice esentiale: regiunea sau zona abdominală, marcată prin romburi, ca element al fertilităţii, regiunea inghinală, marcată prin triunghiuri, ca simbol al fecundităţii. Regiunea pectorală, ca simbol al aceleiaşi fertilităţi **[16]** , este fie exagerată (la cele sculptate) , fie nedefinită (la cele incizate şi gravate). Motivele vegetale, aplicate pe cele mai diferite obiecte (podoabe, utilitare, non-utilitare, opere de artă), reprezintă tot fertilitatea, ca o caracteristică a artei universale, a vieţii.

Motivele simbolice, ca rombul sau triunghiul, conferă obiectului decorat esența vieţii. Cele două simboluri principale demonstrează participarea celor doua zone ale trupului femeii – trunchiul şi abdomenul, exemplificate simbolic corespund celor două funcţii ale divinităţii feminine, ambele păstrând specificarea sensurilor lor simbolice. **[17]** Astfel, specialiştii epocii neo-eneolitice au demonstrat că rombul si triunghiul reprezintă imaginea stilizată a sexualităţii (fecunditate şi fertilitate) specifice femeii, mai ales atunci când statueta o reprezintă pe Marea Zeiţa cu atributele sale de feminitate. În acest sens, acordăm aceiaşi interpretare rombului şi triunghiului reprezentate pe diverse obiecte de artă sau de podoabă.

Arheologii preocupaţi de arta plastică cucuteniană, au remarcat că majoritatea statuetelor ce reprezentau femeia erau realizate din două piese lipite una de alta, ambele fiind acoperite de un strat mai mult sau

mai puţin dens de lut. **[18]** Referitor la această operaţiune, există teorii ce înclină spre simbolismul dualităţii în mentalitatea omului din vechime. Simbolul redus la maximă simplificare a corpului uman este interpretat în cea mai veche perioadă şi este recunoscut de reprezentări ale formelor geometrizate. În ceea ce privesc statuetele masculine, ştiinţa arheologiei asociază formele cilindrice întâlnite sporadic ca fiind aluzii de o simplificare maximă a reprezentării masculine. La început, poate chiar din perioada prefigurativă, simbolurile masculine se confundă cu bastonaşele aliniate sau seriile de puncte ce decorau vasele. Cu toate că unele înterpretări realiste a formei umane masculine reapar din când în când, simbolurile feminine sunt exprimate in mod constant prin ovale sau triunghiuri, întretăiate printr-o linie mediana, sau mai târziu, înlocuite prin cercuri. **[19]**

Lorenz Dittmann explică simbolul ca având „caracter de imagine, de aceea este intuitiv şi perceptibil instantaneu. El deschide calea spre infinit, spre impenetrabil, este de necercetat şi reprezintă îndeosebi, universalul şi totalitatea. Pe de alta parte, însă, esenţa şi forma nu se suprapun în simbol, conţinutul lui ajunge numai indirect şi inadecvat la expresie. Conţinutul lui spiritual este incorporat unui element exterior, apropiat de natură, apare ca instinct obscur, impuls tatonat şi care încă nu a întâlnit lumina conştiinţei. O formă simbolică este o energie a spiritului prin intermediul căreia un conţinut de semnificaţii spirituale se leagă de un semn senzorial concret. Arta, nu urmăreşte „altceva" şi nu indică „altceva" ci pur şi simplu este şi se susţine prin ea însăşi." **[20]** Conceptul de „formă simbolică" este un concept latent estetic – spune în continuare Dittmann – „prin urmare, fiind iniţial la el acasă, face parte dintr-o estetică conţinutistă. „Stilul ideal antic" se naşte ca reflex automat al imaginaţiei artistice, ca proiectare inconştientă a unei imagini care a memorizat o dinamică văzută cu adevărat. În acest fel empatia se dovadeşte a fi forţa creatoare de stil, astfel, idealismul artistic – manierismul, este numai un caz special al reflexului automat al imaginaţiei artistice". **[21]**

Reprezentarea simbolică a supranaturalului

Mintea umană s-a bucurat pentru prima oară de puterea de a reflecta asupra naturii lumii, să folosească această putere pentru a traversa toate tărâmurile experienţelor şi cunoştinţelor, de a gândi analogic, de a formula idei coerente în termeni de metaforă. Aşa cum oamenii s-au bucurat de abilitatea de a transforma cele mai abstracte gânduri în termeni vorbiţi ai limbajului, ei au început să recunoască că erau mai multe moduri de a le formula, articula şi exprima, inclusiv reprezentarea simbolică în cultura materială.

Astfel, reprezentările antropomorfe receptate de noi ca fiind zeităţi se consideră în primul rând ca fiind mai curând supoziţii, iar o afirmare a acestor teorii ar putea însemna o iresponsabilă invenţie. Se ştie la fel de puţin despre originea şi evoluţia reprezentărilor religioase ca şi despre originea şi evoluţia reprezentării simbolice în termeni de cultură materială, iar problema începe odată cu definiţia generală – culturală a religiei.

Aptitudinea de reprezentare simbolică şi aplicaţiile acesteia în cadrul culturii materiale, este un subiect important de studiat. Una din controversele arheologiei este, că putem înţelege lucrurile mai bine dacă înţelegem cum au ajuns să fie aşa cum sunt. Ca urmare a evoluției noastre culturale avem posibilitatea de a externaliza şi concretiza construcţiile mentale şi sistemele de credinţă.

NOTE

[1] Michel Foucault, *Arheologia cunoaşterii*, Bucureşti, 1999, p. 171
[2] Cristian Cheşuţ, *Ludeo, ergo sum*, Cluj-Napoca, 2005, p. 118
[3] Lucien Levy-Bruhl, *Experienta mistica si simbolurile la primitivi*, Cluj-Napoca, 2003, pp. 207-208
[4] Paul Petrescu, *Motive decorative celebre*, Bucureşti, 1971, p. 74
[5] Clare Gibson, *Semne & Simboluri*, Editura Aquila ' 93, Oradea, 1998
[6] Lorenz Dittmann, *Stil, simbol, structură*, Bucureşti, 1988, pp. 121-122
[7] Cornel Ailincăi, *Opera-fereastra*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1991, pp. 9 - 11
[8] L. Levy-Bruhl, *Experienţa mistică şi simbolurile la primitivi*, Editura Dacia, 2003, pp. 211 - 222
[9] Luc Benoist, *Semne, simboluri şi mituri*, Editura Humanitas, 1995, pp. 8-20
[10] L. Levy-Bruhl, *op. cit.*, 2003, p. 223
[11] L. Levy-Bruhl, *Experienta mistica si simbolurile la primitivi...*, 2003, pp. 240 - 248
[12] Cornel Ailincai, *Opera-fereastra*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1991, p. 19
[13] Cornel Ailincai, *Opera-fereastra*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1991, pp. 31 - 35
[14] INCEPUTUL RELIGIEI LA INCEPUTUL NEOLITICULUI; Textul este dintr-o lucrare prezentată la Liverpool, in ianuarie 2001 la Conferinta BANEA (British Association for Near Eastern Archaeology – Asociatia Britanica pentru Arheologia Orientului Apropiat).
[15] Olivia Niţiş, *Oglinda în faţa femeii*, Editura Triade, Timişoara, 2004, p. 30
[16] Simbolismul sânilor, care asigura hrana, deci viaţa de după naştere
[17] Vasile Chira, Teme ale reprezentării Marii Zeite în arta neolitică, Complexul muzeal judeţean Neamţ, Memoria Antiquitatis, 23, Muzeul de istorie şi arheologie, Piatra-Neamt, 2004
[18] „Dacă excludem motivele tehnice, am putea spune că acest lucru se datorează reflectării dualităţii celei mai importante zeităţi,- Mama Natură. Metoda incomodă de a modela separat doua piese şi a le uni mai apoi era folosită de asemenea…", Dan Monah, *Arta figurativă şi ideile religioase*, în D. Monah, Felicia Monah, The last Great Chalcolithic Civilisation of Europe, Tessaloniki Museum, Atena, 1999
[19] A. Leroi-Gourhan, *Gestul si cuvântul*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1987, p. 207
[20] Lorenz Dittmann, *Stil, simbol, structură...*, 1998, p. 126
[21] Lorenz Dittmann, *Stil, simbol, structură...*, 1998, p. 140

BIBLIOGRAFIE
1. Ailincăi, Cornel , *Opera-fereastra*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1991
2. Cheşuț, Cristian, *Ludeo, ergo sum*, Cluj-Napoca, 2005
3. Chira, Vasile, *Teme ale reprezentării Marii Zeite în arta neolitică*, Complexul muzeal județean Neamț, Memoria Antiquitatis, 23, Muzeul de istorie şi arheologie, Piatra-Neamt, 2004
4. Dittmann, Lorenz, *Stil, simbol, structură*, Editura Meridiane, 1988
5. Gibson, Clare, *Semne & Simboluri*, Editura Aquila ' 93, Oradea, 1998
6. Foucault, Michel, *Arheologia cunoașterii*, Editura Univers, Bucureşti, 1999
7. Levy-Bruhl, Lucien, *Experiența mistică și simbolurile la primitivi*, Editura Dacia, 2003
8. Lorenz, Dittmann, *Stil, simbol, structură*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1988
9. Luc, Benoist, *Semne, simboluri și mituri*, Editura Humanitas, 1995
10. Monah D.; Monah, Felicia, *The last Great Chalcolithic Civilisation of Europe*, Tessaloniki Museum, Atena, 1999
11. Nițiș, Olivia, *Oglinda în fața femeii*, Editura Triade, Timişoara, 2004
12. Leroi-Gourhan, A., *Gestul si cuvântul*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1987
13. Petrescu, Paul, *Motive decorative celebre*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1971

Victor **GINGIU**

Tapiseria, broderia si colajul, între istorie si modernitate

Cuvinte cheie: tapiseria modernă, broderia contemporană, colaj, haute-lisse, materiale textile.
Keywords: modern tapestry, contemporaneous embroidery, textile collage, haute-lisse, textiles

Rezumat: Acest articol reprezintă o sinteză a evoluției genului tapiseriei moderne în perioada dintre sfârșitul de secol XIX și până la mijlocul secolului XX, exemplificată prin prizma unor reprezentanți ai broderiei contemporane și ai colajului textil, dar și prezentarea unor exemple proprii care se încadrează în aceste categorii ale artelor textile. O analiză succintă a unor opere textile este necesară în aceeași măsură pentru a reprezenta diversitatea tehnicilor utilizate și a manierei proprii de abordare.

Abstract: This article is a synthesis of the evolution of modern tapestry since the end of XIX century till the middle of XX century, exemplified through representations of contemporaneous embroidery and textile collage, along portrayal of personal examples which are part of these categories of textile arts. A concise analysis of a collection of textile pieces of work has same significance and is prerequisite to typify the diversity of used techniques and the personal manner.

Între anii 1870-1880 mişcarea Arts and Crafts va încerca să elibereze tapiseria de influenţele picturale, prin reîntoarcerea monumentalitatea şi sobrietatea tapiseriei gotice. Aceste încercări vor fi continuate şi la sfârşitul secolului XIX, în cadrul „Artei 1900", Emil Bernard creând tapiserii în tehnica haute-lisse înainte de 1890. Cartoane pentru tapiserie sunt executate şi în cadrul Art-Nouveaului, de către pictorii Jules Cheret, Jean Verber, Eugène Collona, sau în cadrul Seccession-ului de către Otto Eckmann şi Hans Cristiansen **[1]**.

Încercări de reînnoire a limbajului tapiseriei se vor face începând cu tehnica utilizată, astfel, Hermann Obrist va folosi, în lucrarea de factură abstractă, *Lovitura de bici* (1895) tehnica broderiei cu mătase aurie, în relief înalt pe un fond de caşmir de lână albastru verzui. Henri Van de Velde în lucrarea *Privilegiul îngerilor* (1893) va folosi tehnica broderiei şi pasmanteriei cu lână şi mătase, conturând sau intrevenind peste suprafeţele de lână şi mătase, pânză sau stofă. Cristoph K. H. de Nerée a creat cartoane ce au fost realizatr în broderie cu punct mare pe canava.

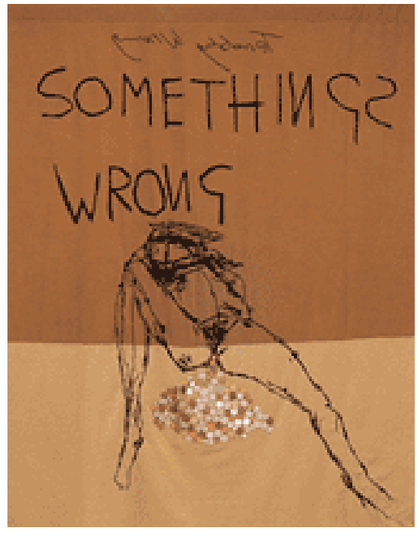
Între cele 2 războaie tapiseria a evoluat datorită, în primul rând lui Jean Lurçat, pioniere în acest sens fiind Maria Teinitzerova-Hoppeova care îmbină tradiţiile folclorice cu tehnici haute-lisse şi Ferenczy Noémi, ale cărei lucrări sunt dominate de forme şi culori puternice. Şcoala de la Bauhaus a avut o contribuţie esenţială în ceea ce priveşte tapiseria modernă, deoarece artişti precum Paul Klee, Vasili Kandinski, Lyonel

Feininger, Johannes Itten, Moholy-Nagy, au predat aici compoziţia sau culoarea pentru carton aferent tapiseriei.

Între 1919 şi 1926 secţia de textile a şcolii a fost condusă de Muchie (professor de gramatica formelor) şi de maestra ţesătoare Helene Börner, între 1919-1929, secţia de tapiserie a fost condusă de Sophie Taeuber-Arp. Între 1927-1931, în perioada Dessau, sub conducerea Guntei Stölzl întâlnim cele mai multe soluţii inovatoare, acestea pornind de cele mai multe ori din folosirea unor materiale neconvenţionale, precum: cânepă, fuior, fire de ceolofan, deşeuri textile, ţesături ajurate, amestec de haute-lisse şi pluş.

În septembrie 1939 Lurçat, Marcel Gromaire şi Pierre Dubreuil vor fi trimişi de către Ministerul francez la Aubusson pentru a executa cartoane şi a conduce transpunerea lor în tapiserie. Aceştia se comportă ca nişte ucenici, învăţând mai întâi tehnicile tradiţionale.

Jean Lurçat va revoluţiona tapiseria modernă, prima expoziţie din 1944 la Galeria Carré, va produce senzaţie, datorită noutăţii stilistice. Crează o artă contemporană care are ca motiv central omul, tema solară, cocoşul (simbol al deşteptării). Influenţele medievale, orientale (covorul oriental) dar şi cubiste, suprarealiste (Miró) se împletesc dând naştere



Tracey Emin, *Ceva incorect*, broderie, 2002

Ghada Amer, *Diagonale roşii*, broderie, 2000

unor simboluri şi interpretări provenite dintr-o mitologie personală, lucru sesizabil în tapiseriile: *Apocalipsul*, *Cerul*, *Marea ameninţare*, din suita *Cântecul lumii*.

În 1945 întemeiază „Asociaţia pictorilor de cartoane pentru tapiserii", împreună cu Jean Picard Le Doux şi Marc Saint-Saéns. De asemenea, în 1946 se deschide la Muzeul de arte moderne din Paris expoziţia „Tapiseria franceză din Evul Mediu până în zilele noastre", cuprinzând tapiserii contemporane figurative, inspirate din arta gotică. Datorită succesului pe care l-a avut după 1946, Lurçat va fi ales în 1961 preşedinte al Centrului internaţional al tapiseriei vechi şi moderne din Lausanne. Marcel Gromaire, în lucrări precum *Tăietorii de lemne din Normal* (1941) şi *Toamna* sau *Flandra*, din ciclul *Anotimpurile* (1953), sugerează vitraliul printr-o viziune grafică, dominată de verticale şi un colorit în roşu, alb şi albastru. În acelaşi timp, tapiserii se vor ţese şi după cartoanele executate de Léger, Arp, Herbin, Kandinski, Mortensen, Dali, Calder, Vasarely sau Corbusier, acestea rămânând doar nişte reproduceri în material textil a unor picturi.

În ceea ce priveşte broderia contemporană, aceasta nu mai este subordonată cerinţelor religioase şi are în centrul creaţiei omul, cu prob-

Victor Gingiu, *Linia destinului*, 2,50/1 m, colaj textil, 2005

Jean Lurçat, *Cocoș*, tpiserie haute-lisse, detaliu 1946

Angeleo Filomeno, *Filozoful excremenând*, broderie, 394/226 cm 2006-2007

Georgia Lavric, *Animal*, broderie

lemele sale de origine etnică, politică sau socială. De asemenea, modalitatea tehnică prin care acestea sunt realizate diferă de la artist la artist, la fel şi viziunea artistică, nemaifiind vorba despre tendinţă generalizatoare, ci despre particularităţi artistice.

Ghada Amer este o artistă des întâlnită în cadrul bienalelor internaţionale, care se încadrează foarte bine în descrierea anterioară. Broderiile sale de mari dimensiuni sunt cusute de mână, cu linii întrerupte, pe pânză de cort şi privite de la distanţă par nişte picturi ce aparţin curentului artistic numit expresionismul abstract. Cu cât privitorul se apropie mai mult, are surpriza să descopere că de fapt pensulaţiile energic trasate sau petele din care se scurge culoarea sunt de fapt nişte cusături delicate, iar stropii de culoare care se scurg, nişte aţe care atârnă, printre care se observă, cu greu, siluete ale personajelor. Acesta este modalitatea artistică prin intermediul cărora artista transmite privitorului propriile sentimente deductibile chiar din cuvintele brodate pe lucrări: dorinţă, absenţă, mânie, chin , îmbinând frustrarea cu plăcerea. Tematica abordată provine din experienţa personală: s-a născut în Cairo şi datorită urmărilor „războiului de şase zile„ a fost nevoită să se mute în Franţa. De aceea, lucrările ei cu scene de dragoste, dorinţă şi sex evidenţiază condiţia femeii aflată la confluenţa dintre două civilizaţii.

Angeleo Filomeno este alt artist a cărui tematică este influenţată de experienţa de viaţă. Moartea tatălui său în urma unui neoplasm de colon a generat o serie de broderii ce au ca tematică degradarea fizică, moartea. De mari dimensiuni, broderiile sale sunt realizate prin coasere pe mătase şi cu intervenţii de materiale neconvenţionale precum cristalul, pietre semipreţioase, oţel inoxidabil, ajută la crearea unei atmosfere

Victor Gingiu, *Construcţii*, broderie, 80x49

Lena Constante, *Fereastră*

reci, apăsătoare, aproape sinistră. Imaginile sunt şocante, dar nelipsite de poezie, caracterizate de un desen realist, provenit parcă din gravurile lui Albert Dürer.

Tracey Emin este o altă artistă a cărei experienţă (tatăl acesteia s-a recăsătorit, abandonând familia, iar ea a fost violată la vârsta de paisprezece ani) îşi va lăsa amprenta asupra creaţiei artistice. Ea strânge materiale care au o valoare sentimentală: perdele, lenjerie de pat, peste care brodează de mână, personaje feminine, asemenea unor crochiuri, linia fragmentată cautând să exprime forma. Introduce şi text, brodat de mână sau decupat din alt material. Aşa este şi lucrarea *Ceva incorect*, unde monedele aplicate prin coasere peste material, în asociere cu silueta feminină, exprimă protestul artistei împotriva abuzului asupra femeilor, de această dată fiind criticată prostituţia.

Dintre artiştii români care şi-au adus aportul la dezvoltarea genului, artista Georgia Lavric **[2]** revalorifică materialele scoase din uz, resturile textile cu diferite texturi, structuri, sfoară de mobilă, dantelă. Acestea vor sta la baza conceperii broderiilor, ideile luând naştere odată cu materialul, pornind de la acesta.

Structura compoziţională păstrează o anumită simetrie, culorile sunt stinse, terne, cu un număr redus de tonuri, datorită faptului că materialele ţesute nu permit degradeuri, fiind vorba de suprafeţe plate, ce au o anumită preţiozitate, ce aminteşte de broderiile medievale şi prin faptul că lucrările au de obicei un chenar, de cele mai multe ori cu motive

florale, realizate din dantele, resturi de material brodat, ce vin să susţină stilizările animaliere desprinse din amintiri heraldice.

Construcţii reprezintă una dintre propriile creaţii şi este realizată pe pânză de in (vopsită în degradeuri de maro), prin coasere manuală, cu aţă de bumbac colorată. Compoziţia este serială, elementele sunt aşezate în coloane, fiind forme decorative ale unor construcţii imaginare, definite de liniile realizate prin pasurile cusăturilor. Într-o cromatică dominant caldă, de o tonalitate mai deschisă, acestea se detaşează de fond, creând impresia de iluminare artificială, a unor neoane colorate, ce face trimitere la construcţii ale viitorului, când, probabil vor fi alimentate de alte surse de energie.

Se pare că primele încercări de colaj textil îşi au originea în *Tapiseria reginei Matilda*, însă, la conştientizarea genului cea mai mare contribuţie o aduc artiştii cubişti (în ceea ce priveşte tratarea bidimensională prin suprafeţe diferit texturate) şi fotomontajele dadaiştilor.

Colajul textil are avantajul că operează cu suprafeţe ce pot fi alăturate în etape pe suprafaţa bidimensională, actul creaţiei fiind asemănător cu pictura de şevalet, existând mai multă mobilitate decât în cazul tapiseriei. Se pot alătura în cazul colajului textil materiale diverse, cu contexturi diferite, ţesute haute-lisse, basse-lisse, industrial, imprimate chiar, suprafeţe care absorb lumina sau care o reflectă. Acestea pot fi cusute manual sau la maşină, se pot matlasa, aţa folosită poate avea grosimi, culori, diferite.

Tatiana Ragovschi-Slătineanu foloseşte materiale textile ţesute industrial, cusute între ele la maşina de cusut, obţinând astfel colaje textile de dimensiuni mici sau medii ce reprezintă ca gen al artei, naturi statice.

Ca şi în cazul lucrărilor lui Braque, şi mai ales perioada sintetică a cubismului, accentul cade mai ales pe plasticitatea formei, contrastul între suprafeţe ce absorb sau reflectă lumina, jocul liniei, a punctului, în general, a elementelor de limbaj.

Lena Constante stârneşte reacţii controversate datorită noutăţii, odată cu expoziţia personală avută la Galeria Orizont din Bucureşti, în 1974. Recuperând anumite porţiuni brodate de pe mânecile şi piepţii unor ii uzate din Ţara Pădurenilor şi reorganizându-le prin coasere în compoziţii ample, de factură abstractă, practic îşi conservă aceste fragmente de istorie, transformând totodată arta populară în artă modernă. **[3]**

Aceasta preferă compoziţia închisă, simetrică, ritmată prin repetiţia motivelor, gama cromatică predominantă în culori de roşu, verde, negru, degradate datorită uzurii, şi dă colajelor sale aspectul şi misterul covorului de rugăciune oriental.

Căutările mele în acest domeniu s-au materializat în colaje precum *Linia destinului*. Este compus pe baza unor structuri naratologice ce se desfăşoară pe orizontală ca să fie „citit" de privitor de la stânga la dreapta, ca pe o pagină scrisă. Titlul său face referire la linia din palma bătrânului: linia destinului. Are propria-i poveste: bătrânul înţelept ajunge aproape de soare şi înţelegându-i misterul vrea să-l transmită oamenilor. Îşi aruncă privirea în depărtare peste cetate şi văzându-l pe Împăratul Roşu, îi trimite mesajul cu ajutorul un curier (maşina). Răspunsul pe care îl primeşte de la Împăratul Roşu este simplu:„ wer j 343" (reprezentând ignoranţa oamenilor). Această povestire, ce pare la prima lecturare lipsită de sens are totuşi un înţeles: aristul este similar bătrânului iar mesajul său este de multe ori neînţeles.

Desenul are caracter decorativ, este esenţializat, fiind epurat de detalii nesemnificative, expresiv prin deformări anatomice, plasticitatea acestuia fiind redată şi de diferenţa de grosimi sau culoare a firului, precum şi bogăţia elementelor de limbaj: linii, pete, puncte suprafeţe. Gama cromatica este susţinută în nuanţe dominant calde: roşu englez, permanent, vermillon, orange, galben, maro şi brunuri.

Plasticitatea lucrării lucrării este realizată prin abundenţa materialelor textile utilizate, fie că sunt ţesute industrial, croşetate, brodate cu maşina de cusut sau maual sau pictate în culori textile.

NOTE

[1] Paul Constantin, *Mică Enciclopedie de arhitectură, arte decorative şi aplicate moderne*, Editura ştinţifică şi enciclopedică-Bucureşti 1977, tapiseria modernă
[2] Mihai Drişcu,Geta Lavric, *Arta*, anul XXXIV, nr. 9/1987
[3] Mircea Grozdea, *Tapiseria contemporană românească*, Editura Meridiane,1982

BIBLIOGRAFIE

1. Buşneag, Olga, *Arta decorativă românească*, editura Meridiane, Bucureşti 1976
2. Buşneag, O.; Pacea, Lucreţia, *„Arta"*, 78
3. Buşneag, O.; Lena, Constante, *Arta*, 74, Anul XXI, nr. 5-6, 1974
4. Constantin, P., *Mică Enciclopedie de arhitectură, arte decorative şi aplicate moderne*, Editura ştinţifică şi enciclopedică, Bucureşti 1977
5. Drişcu M.; Lavric, G., *„Arta"*, ANUL XXXIV, nr. 9/1987
6. Grozdea, M., *Tapiseria contemporană românească*, Editura Meridiane,1982
7. Le Curbusier; Ozenfant, A., *Pictura modernă*, 1925
8. Grozdea, Mircea, *Tapiseria contemporană românească*, Editura Meridiane,1982
9. Drişcu, Mihai; Lavric, Geta, *Arta*, anul XXXIV, nr. 9/1987
10. Paul, Constantin, *Mică Enciclopedie de arhitectură, arte decorative şi aplicate moderne*, Editura ştinţifică şi enciclopedică-Bucureşti 1977, tapiseria modernă
11. Taşcău, V.; Precupeţu, P., *Ţesătoria*, Editura de stat didactică şi pedagogică, Bucureşti, 1961
12. Horişca , O., *Meşteşug artistic tradiţional*, „ Arta" 78 nr. 6/7 1978

Eugenia Elena
RIEMSCHNEIDER

Uniforma școlară, eticheta sărăciei sau a unui statut social înalt?

Cuvinte cheie: uniformă, educație, disciplină, elevi
Keywords: modern tapestry, contemporaneous embroidery, textile collage, haute-lisse, textiles

Rezumat: Uniforma școlară a apărut prima dată în Anglia, la începutul secolului al XVI-lea, în școlile pentru copii săraci.Vreme de aproximativ trei secole situația a rămas aceeași. O schimbare a apărut în Anglia, unde cele mai bune școli publice au adoptat uniforma, motiv de mândrie și care a rămas în mare parte neschimbată.

În România, la începutul secolului XX , uniforma a fost purtată cu plăcere și mândrie fiind un simbol al școlilor în care învățau elevii. În timpul comunismului ea a devenit o ținută comuna tuturor elevilor și un simbol al reprimării manifestării personale. Toate unitățile de învățământ din țară aveau aceeași uniformă.

După 1990 s-a renunțat la uniforma și s-a creat, în timp, o atmosferă de separare între elevi, datorită marilor diferențieri vestimentare. Acest lucru a dus la propunerea de a reintroduce uniforma în acele școli unde există un acord între școală și părinți. Sunt mulți părinți care consideră uniforma școlară un simbol al armoniei sociale, al ordinei și disciplinei.

Oare se urmărește prin uniforma școlară ascunderea sărăciei sau creșterea reputației școlii respective?

Abstract: School uniform first appeared in England in the early sixteenth centuryin the schools for poor children. For about three centuries the uniform was kept. A change occurred in England, where the best public schools have adopted the uniform, a reason for pride and which has remained largely unchanged.

In Romania, at the beginning of the 20th century, the uniform was carried with pleasure and pride, being a symbol of the schools. During communism, it became common for all the students and a symbol of repression of personal manifestation. All the schools in the country had the same uniform.

After 1990, the students did not wear uniforme anymore, and this produced a separation between them due to the big differences in clothing. This has led to a proposal of reintroduction of the uniform in the schools where this was agreed between schools and the parents. Many parents consider the uniforms a symbol of social harmony, order and discipline.

Are the uniforms hiding the poverty or increasing the reputation of that school?

UNIFÓRMĂ ~e f. Îmbrăcăminte reglementară care prezintă aceeași formă după croială, model, pânză și culoare, obligatorie pentru anumite categorii de profesiuni. ~ școlară. ~ militară. /<fr. *uniforme* **[1]**

Avem puține informații despre vestimentația purtată de eleviii care urmau o instituție de învățământ, înaintea epocii moderne.

În Antichitate, școala era un drept rezervat unui grup privilegiat de tineri, dar care nu au purtat uniforme. Perioada medievală cunoaște doar educația făcută, cu precădere, în spațiile mănăstirești. În Evul Mediu vestimentația băieților care se pregăteau pentru a deveni preoți, era aprobată de episcop și supusă canoanelor de decență ale bisericii. Secole de-a rândul, educația peste tot în lume, s-a adresat unui număr restrâns de copii.

Inițial, singura țară, care a introdus uniforma în școală a fost Anglia. Ea a dat startul la purtarea uniformei, în mod obligatoriu în școlile

de tip internat și doar pentru copiii săraci sau orfani. Uniforma era cât mai modestă și mai simplă deoarece provenea din acte de caritate. Primul lucru cu care asociem uniforma sunt: regulile, punctualitatea și supunerea.

Uniforma școlară, această piesă de îmbrăcăminte, destinată inițial celor săraci și-a făcut drum în timp spre școlile de elită. Astfel uniforma a fost adoptată în secolul al XVI-lea, de celebra școală de la Cambrige. Prima uniformă a scolii era un trench **[2]** lung, vopsit în albastru, în stilul Tudor, cu două bavete **[3]** la gât și ciorapi galbeni. Vopseaua albastră a fost aleasă pentru că era cea mai ieftină atunci și sugera modestia și egalitatea între elevi.

Băieți de la Colegiul Eton din Berkshire UK

Compozitorul Constant Lambert ca elev, purtând uniforma tradițională (pictura de către tatăl său, George Lambert)

Emblema de șoim al patriei

Cravata, cureaua și emblema de pionier

Christ's Hospital sau Bluecoat School, erau școlile care au introdus această uniformă care a rămas neschimbată ca model din 1552.

La sfârșitul secolului al XVIII-lea și începutul secolului al XIX-lea, în școlile publice britanice unde studiau si băieții familiilor bogate, era multă dezordine în sălile de clasă și pe terenurilor de sport. Această situație a determinat mulți părinți să-și retragă copii din școli și să îi educe acasă, ceea ce a dus la introducerea uniformei obligatorii. Uniforma era asociată astfel cu instituirea ordinii, disciplinei și respectului. Este de precizat că tot atunci s-au născut multe din sporturile de astăzi: rugby, fotbal, cricket, baseball care necesitau și ele un echipament special. Școlile publice erau sub un patronaj religios, în mod special catolic și anglican. Uniforma școlară a devenit un simbol vizibil și a fost adoptată și în școlile din colonii, respectandu-se modelul initial, indiferent de climă.

În 1950, uniforma a început să sufere mici modificări care constau în: croiul sacoului, numărul de nasturi, felul de a purta pălăria, detalii care marcau privilegiile și rangul elevilor.

Uniforma face parte din educația britanică și este adoptată și în cele mai bune școli. Statul totalitar a agreat întotdeauna uniforma, indiferent că se numea stat național-socialist, fascist sau legionar.

Înainte de 1800, în România, domina educația religioasă, cu limbile de predare slavona, latina și greaca, dar uniforma școlară a fost introdusă în țara noastră în anul 1897, de academicianul Theodor Costescu pentru elevii din Turnu Severin.

In 1906, Spiru Haret ministrul învățământului de la acea vreme, a inițiat obligativitatea purtării uniformei școlare.Uniforma a fost un prilej de mândrie pentru copii și un simbol al școlilor.

In perioada comunistă, uniforma a devenit o piesa vestimentară standard, sobră, incomodă, lipsită de gust și unică pentru toate școlile.

Ceremonie cu șoimi ai patriei

Uniforma claselor primare

Costumul de pionier

Uniforma de liceu pentru fete

Ele erau confecționate la început din pânză, iar pe parcursul anilor a fost înlocuită cu materiale sintetice, iar prețul uniformelor era accesibil pentru toți părinții.

Copiii de grădiniță, preșcolarii, începând din 1976 deveneau Șoimi ai patriei(organizație comunistă din România a copiilor preșcolari și școlari, cu vârstă de 4-7 ani) și toți erau îmbrăcați în cămăși portocalii cu epoleți, pantaloni scurți sau lungi,fuste pentru fetițe, ciorapi albi, șepci sau pălării albastre, cravate portocalii și ecusoane. Toate piesele vestimentare a uniformei de Șoimi ai patriei erau din materiale sintetice-supraelastice, în care transpirai vara iar iarnă îți era frig dar, partea bună era că nu necesitau călcarea.

Uniforma școlară din învățământul primar era un model unic, care pentru băieți consta într-un costum bleumarin cu cămăși pepit sau albe și gulerașe albe, iar pentru fete rochițe cu șorțulețe albastre, cu același tip de cămăși și obligatoriu cordeluța albă din plastic, elastic sau tricotată care avea rolul de a prinde părul.

Din clasa a II-a elevii, în funcție de note, erau primiți în rândurile organizației de pionieri și astfel în garderoba lor își făcea loc ținuta festivă de pionier. Tinuta era: un costum bleumarin la băieți și o fustă bleumarin plisată pentru fete, cu o cămașa albă din nylon cu buzunare pe piept, centura de pionier și basca(albă-ciclul primar sau neagră-gimnazial) având insigna de pionier, iar la gât cravata roșie cu bordură tricoloră prinsă cu un inel de plastic.

Emblema de pionier albastră sau galbenă era obligatorie pe brațul stâng. Distincțiile pionierești: tresele albastre și galbene, de pe umeri, șnururile de mătase: roșu, galben, albastru și grena, reflectau rezultatele obținute la învățătură și la diferite activități: științifice, literare, sportive.

În clasa a V-a, uniforma se schimbă din nou. Fetele treceau la sarafane albastre, băieții păstrau costumul, doar cămașa era la fel de culoare bleu iar pe cap aveau șepci din pâslă sau chipiuri.

In liceu uniforma era din nou înlocuită cu una mai sobră. Băieții purtau costume bleumarin, cămăși bleu și cravate bleumarin, iar fetele sarafane din tercot bleumarin, tip sac, cu decolteuri pătrate și cordon în talie peste cămăși bleu. Orice ajustare a uniformei, mai ales la fete scurtare sau strâmtare pe corp, era sancționată.

Uniforma școlară, era o ținută regulamentară care trebuia respectată altfel nu erai primit în clasă. Matricola, numărul imprimat sau brodat pe o pânză împreună cu numele școlii, era obligatorie, lipsa ei de pe uniformă însemna absență nemotivată.

Toate unitățile de învățământ din țară aveau aceeași uniformă și totusi, dacă stăm să ne gândim, orice elev indiferent că era de la școala gimnazială sau liceu, îmbrăcat în uniformă impunea respect. Uniforma era un semn că ai carte.

Studenții scăpau de uniforme, dar ținuta lor la cursuri trebuia să fie decentă. Analizând apariția uniformei școlare în Marea Britanie și România, am constatat că la început rolul ei a fost de a eticheta copiii care proveneau din diferite medii sociale, pentru a-i distinge pe cei săraci de ceilalți.

Vreme de aproximativ trei secole situația a rămas aceeași. O schimbare a apărut în Anglia, unde cele mai bune școli publice au adoptat uniforma, făcând din ea un motiv de mândrie de a aparține unei

anumite școli. Ea a rămas în mare parte neschimbată.

La începutul secolului XX, uniforma în România a fost purtată cu mândrie. Ea conferea un statut elevului și îi dădea o identitate, pentru că era specifică școlii pe care el o urma. În comunism uniforma a fost unică pentru toate școlile și nu permitea evidențierea între diferite școli și va deveni obositoare și urâtă de elevi.

După Revoluția din 1989, uniforma a fost scoasă și înlocuită cu influențele modei si a străzii. Nu se mai face diferența dintre cadrul didactic și elev. Această libertate vestimentară a dus la diferențieri sociale, între elevi, în școli. Astfel uniforma, atât de urâtă în comunism, a revenit în discuție și a generat infinite dezbateri, nemulțumiri între părinți, copii și cadre didactice.

Ne place sau nu, revenirea la uniformele școlare a fost și este un subiect controversat. Nu a existat și nici nu cred că există o lege care să oblige reintroducerea ei. Totul se hotărește la nivelul școlilor, de comun acord cu părinții, pentru a nu scoate în evidență diferențele care apar între copiii cu bani și cei cu o situație mai modestă, deși odată ea a fost creată special pentru a marca aceste diferențe.

Uniforma școlară, a fost și este o temă dezbătută intens și cu o istorie lungă. Trezește revolte și nostalgii fiind considerată atât un simbol al conformismului, uniformizării cât și un simbol al individualizării, al apartenenței la o instituție de învățământ prestigioasă.

Sunt una dintre cei mulți care au trăit acele vremuri comuniste când am purtat uniforma școlară de la grădiniță la liceu. Aflând cât mai multe despre cum și de ce a apărut uniforma îmi dau seama că în acea perioadă diferența socială nu a existat între noi, copiii de la școală. Singura diferențiere a fost existența numărului matricol.

Azi, în multe țări, uniformele școlare au ca scop modelarea și unirea elevilor, indiferent de clasa lor socială, culoare, statut și religie.

BIBLIOGRAFIE

1.https://www.historia.ro/sectiune/general/articol/uniforma-haina-elevului-sarac-ravnita-de-cel-cu-dare-de-mana
2.http://www.citescu.ro/rebel-yell/169/O-scurta-istorie-despre-uniformele-colare
3.http://www.mehedinti.djc.ro/ObiectiveDetalii.aspx?ID=1316
4.http://www.ilcaragiale.eu/opere/momente_si_schite/emulatiune.html#.VVHU7Pntmko
5.http://www.bbc.com/news/uk-england-29047752
6.http://en.wikipedia.org/wiki/School_uniforms_in_England
7.http://www.historia.ro/exclusiv_web/general/articol/uniforma-haina-elevului-s-rac-r-vnit-cel-dare-m-n
8.http://www.teenpress.ro/rubrici/inapoi_in_timp/inapoi-in-timp-istoria-uniformelor-scolare/
9.http://www.monitorulexpres.ro/?mod=monitorulexpres&p=index&s_id=30742
10.http://www.suntparinte.ro/uniforma-scolara
11.https://www.roportal.ro/articole/despre/uniformele_scolare_4933/
12.https://pedagoteca.ro/23013-2-uniforma-scolara-ascunde-saracia-sau-creste-notorietatea/
13.https://ro.wikipedia.org/wiki/%C8%98oimii_Patriei
14.http://www.latrecut.ro/2006/04/uniforma-de-pionier/comment-page-1/
15.https://en.wikipedia.org/wiki/Christ%27s_Hospital#/media/File:Constant_Lambert_as_a_Blue_coat_boy.jpg

Sandra Celia **SUCIU**

Fenomenul modei contemporane: tipare sociale și pierderi identitare

Cuvinte cheie: uniformizare, tendințe, tipare sociale, identitate colectivă
Keywords: uniformity, trends, social patterns, collective identity

Rezumat: Între ceea ce fenomenul modei presupune prin funcția lui de comunicare a identității indivizilor și rapiditatea cu care tendințele se schimbă apar anumite contradicții. Deși susținem că vestimentația, accesoriile și celelalte bunuri de consum sunt simboluri ale identității personale, ajungem să schimbăm atât de des obiectele ce ne definesc la nivelul interacțiunilor sociale și în relația cu sinele, încât nu mai avem timp să le impregnăm nimic din ceea ce ar putea fi considerată o amprentă personală.

Ritmul de schimbare al tendințelor este atât de alert, încât cei care sunt adevărate victime ale fenomenului nu au cum să investească valori personale sau atașamente în propriile bunuri într-un timp atât de scurt, acestea devenind doar mijloace superficiale de încadrare a indivizilor în spiritul social general, cel mult simboluri ale identității colective și mult prea puțin expresii reale ale personalității individuale. Putem considera totuși, că personalitatea, gustul, nota valorii personale, intervine în acest proces devenit oarecum robotic și impersonal prin deciziile pe care indivizii le iau atunci când aceștia aleg anumite articole sau stiluri vestimentare. Din multitudinea de tendințe generate într-un sezon indivizii își însușesc doar anumite direcții estetice, alegeri care îmbină de fapt gustul colectiv cu cel individual.

Abstract: Between what the phenomenon of fashion implies through its function of communicating the identity of individuals and the rapidity with which tendencies change, certain contradictions arise. Although we claim that clothing, accessories and other consumer goods are symbols of personal identity, we are changing so often the objects that define us in the social interactions and in relation to the self, that we have no time to impregnate anything of what they would could be considered a personal mark.

The rhythms of changing trends are so alert that those who are real victims of the phenomenon cannot invest personal values or attachments in their own goods in such a short time, that they become superficial means of framing individuals in the social sphere in general, at most symbols of collective identity and far less real expressions of individual personality. We can, however, consider that personality, taste, personal value, intervenes in this process that has become somewhat robotic and impersonal by the decisions that individuals take when choosing certain articles or styles of clothing. From the multitude of trends generated in a season, individuals acquire only certain aesthetic directions, choices that combine the collective taste with the individual.

Deși în mod firesc tendințele modei ar trebui să fie percepute ca un ansamblu de direcții stilistice pe care indivizii le pot adopta sau nu în mod voluntar, uneori acestea sunt înțelese cu rolul de *reguli și norme stricte*, fiind urmate indiferent de specificul interior al fiecărui consumator sau de tradiția vestimentară și culturală a fiecărei civilizații în parte. Acest fenomen al orientării și manipulării maselor în direcții comune determină *uniformizarea* indivizilor sub aspectul imaginii vestimentare și negarea individualităților în favoarea apartenenței la direcțiile generale. Societatea contemporană tinde să promoveze anumite *tipare sociale* ca fiind adecvate și să marginalizeze adesea încercările de a te îmbrăca, comporta sau gândi în afara limitelor impuse. Deși trăim în societăți democratice, vorbim despre democratizarea modei și despre alegeri libere pe care indivizii le fac fără a fi constrânși de aceste tipare și coduri sociale, sub presiunea mijloacelor de promovare ale modei, indivizii ajung în mare măsură să fie manipulați spre a alege pentru ei înșiși

forme de exprimare standardizate și identități vestimentare colective, impersonale.

Considerând că vestimentația are rolul de a exprima identitatea indivizilor prin comunicareaa statutelor sociale, nivelului cultural sau economic, a gustului și a personalității individuale, uniformizarea vestimentației la nivel global prin promovarea acelorași tendințe pretutindeni, creează o serie de contradicții. În cadrul analizei fenomenului uniformizării prin îmbrăcăminte vom încerca să răspundem la întrebarea – *Cum poate un individ încadrat în aceleași stereotipuri sociale și vestimentare ce poartă aceleași haine să își păstreze unicitatea?*

În contextul social actual, îmbrăcămintea devine adesea incompatibilă cu structura fizică și spirituală a purtătorului în favoarea încadrării în aceste tipare colective. Nevoia de apartenență la grup este unul dintre trăsăturile ce definesc indivizii, însă adesea din dorința de acceptare și de dobândire a unei imagini favorabile la nivel social aceștia tind să își suprime propriile valori și gusturi pentru a se simți integrați. Deși se presupune că vestimentația și imaginea fiecăruia în ansamblul ei ar trebui să fie în armonie cu datele personale ale fiecăruia (vârstă, siluetă, statutul social, preocupările) asistăm adesea la reconfigurarea și camuflarea acestor date autentice sub carapacea unor înfățișări standardizate ce sunt de multe ori total neadecvate purtătorului.

Vestimentația, alături de accesorii, machiaj, coafură, atitudine, poate crea iluzii, aparențe false, distorsionări intenționate sau întâmplătoare, poate înșela privitorul în ceea ce privește vârsta, statutul social sau silueta purtătorului. Ne dorim haine care să ne arate mai tineri, mai supli, sau mai înstăriți și mare parte din alegerile noastre vestimentare sunt concentrate în jurul relevării eului ideal, a ceea ce ne dorim să fim și nu neapărat a ceea ce suntem de fapt. Haina are atributele necesare pentru a deveni mijlocul ideal al dedublării. Dispune de cromatică, formă, linii, proporții și compoziție ce generează iluzii optice. Conține mesaje despre purtător, semne și simboluri, uneori adecvate adevăratului interior, alteori făurite.

Despre uniformizarea indivizilor sub aceleași identități vestimentare, Miruna Haşegan scrie în lucrarea ei *Modă și manipulare: despre comunicarea prin costum* că unul dintre principalii factori care determină fenomenul neutralizării individualităților prin îmbrăcăminte este globalizarea modei. În favoarea dezvoltării laturii industriale ale fenomenului prin apariția brandurilor internaționale și adoptarea acelorași tendințe la

Thom Browne Spring 2013 Menswear

nivel global, moda ajunge să "*niveleze gusturile*", să "*sufoce tradițiile*" și să "**omogenizeze idealurile și cerințele**". Pentru a ilustra pericolul pe care moda contemporană îl prezintă față de nevoia indivizilor de a dobândi identități individuale, autentice, autoarea numește în mod metaforic hainele "haïne", obiecte de consum care nu mai comunică date despre purtătorii lor ci doar despre producători **[1]**.

Moda are la nivelul grupurilor sociale rolul de a stabilii reguli, comportamente și valori, iar în relație cu procesul de uniformizare al indivizilor prin vestimentație aceste proprietăți ale fenomenului devin din ce în ce mai pregnante. În lipsa caracterului reglator al modei și al normelor estetice acceptate la nivelul colectivităților, fenomenul modei ar fi cu totul haotic și probabil nici nu ar mai constitui o preocupare a indivizilor

Thom Browne Menswear 2013

într-o societate în care orice imagine vestimentară ar fi considerată agreabilă. Deși unii analiști contemporani consideră că asistăm în ultimul deceniu la dezvoltarea unui număr atât de mare de tendințe încât orice este considerat posibil și valabil, realitatea socială ne comunică altceva. Într-o societate în care orice imagine vestimentară indiferent dacă se încadrează sau nu în modă ar fi apreciată, tiparele sociale și judecățile critice asupra alegerilor vestimentare ale indivizilor nu ar mai avea sens. Nu am mai vorbi despre *la modă* sau *demodat*, *frumos* sau *urât*, *armonios* sau *discordant*. Pentru a restabili valoarea inestimabilă a autenticității individuale nu este necesară anihilarea completă a tiparelor și normelor sociale, ci mai precis modificarea modalităților de asumare de către individualități a unor tendințe cu care de cele mai multe ori aceștia nu se identifică la nivelul personalității individuale.

Ce se întâmplă cu piesele vestimentare "demodate" dar care

conțin dincolo de formă, cromatică sau texturi depășite de modă, amintiri, stări de spirit, legături interumane? Vestimentația retro își are locul în peisajul contemporan în situații distincte. Stratificarea socială generată de posibilitățile financiare diferite ale indivizilor este încă unul dintre principalii factori ce determină diferențierea clară a celor cu o situație materială modestă prin imposibilitatea lor de a ține pasul cu moda. Hainele demodate sunt în acest context în primul rând o formă de exprimare a realității sociale care depășește superficialitatea aparentă a modei și atestă clar problemele economice ale anumitor medii sociale. Pe de altă parte, produsele vintage au devenit în ultimele decenii la modă, promovându-se la scară globală integrarea în garderobă a pieselor vestimentare vechi alături de cele din ultimele tendințe, fenomen ce poate

Thom Browne Spring 2013 Menswear

fi analizat în cadrul modei stradale și eventual în propunerile stilistice promovate în revistele și site-urile de specialitate.

O altă categorie socială ar fi formată din indivizii care aleg în mod conștient menținerea unui stil și a unei garderobe retro sau clasică, fiind paradoxal considerați în societatea actuală fie conservatori, fie excentrici, acest fenomen fiind totuși unul de nișă, ce se aplică cu precădere la cei ce având o preocupare reală pentru imaginea lor, aleg o identitate vizuală în contrast cu tendințele actuale. În această categorie pot fi integrați și reprezentanții actuali ai mișcărilor subculturale din a doua jumătate a secolului XX (hippie, punk, goth, etc.) sau cei care din apreciere pentru anumite perioade din istoria costumului adoptă imagini vestimentare inspirate de moda trecutului.

Cu privire la stereotipizarea comportamentelor și identităților vestimentare, *Teoria selecției colective* a sociologului american Herbert

Blumer explică modalitățile de propagare ale modei. Autorul consideră că moda creează tipare sociale nu doar în sfera vestimentației și a practicilor de împodobire ci și în multiple alte sfere ale existenței umane pe care aceasta le acaparează. Moda are capacitatea de a influența majoritatea domeniilor culturale și sociale. Blumer atestă de asemenea caracterul normativ și imperativ al modei considerând că aceasta stabilește limitele a ceea ce este agreabil sau dezagreabil, este *indiferentă criticilor*, presupune acapararea indivizilor la practicile ei și îi declară nonconformiști pe cei care nu se supun și nu îi urmează cursul. Pe de altă parte, autorul nu confirmă ideea cum că moda ar fi un fenomen haotic în care indivizii sunt atrași prin diverse forme de manipulare, ci că mai degrabă este vorba despre un proces extrem de calculat. După Herbert Blumer, o persoană preocupată de modă este de obicei foarte atentă și conștientă de propriile alegeri având în permanență grijă să se încadreze în limitele stilistice impuse de modă. Efectul de uniformizare pe care moda îl are asupra indivizilor este de asemenea considerat de Blumer unul dintre cele mai evidente aspecte ale fenomenului. Cu alte cuvinte, dacă moda nu ar reprezenta "*o măsură vizibilă de unanimitate*" s-ar dovedii a fi un fenomen extrem de dezorganizat și de fragmentat. Moda are rolul de a ordona și ierahniza aspecte dinamice ale societății și este astfel un fenomen ce determină uniformizarea indivizilor și direcționarea acestora către anumite limite și tipare sociale prin propunerile stilistice și comportamentale pe care le generează **[2]**.

Existența unui ansamblu extrem de larg de direcții estetice și de modele sociale le permite indivizilor să jongleze în autodefinirea propriei identități. Așa cum moda este *o constantă* a vieții sociale tocmai prin schimbarea permanentă pe care o prezintă și indivizii acaparați în fluctuațiile ei ajung să își reconfigureze permanent identitatea, cel puțin la nivelul aparenței vizuale. Dincolo de rolul modei de a uniformiza indivizii și de a le suprima individualitatea, dacă se presupune că existența unui număr atât de mare de tendințe vestimentare și comportamentale în societatea contemporană democratică și multilateral dezvoltată permit indivizilor libertatea de alegere și contribuie la depășirea tiparelor sociale, însăși tendința persoanelor de aderare la diversele curente stilistice a devenit un tipar social.

Performance-ul realizat de Thom Browne pentru prezentarea colecției sale Spring 2013 Menswear poate fi perceput ca o metaforă a fenomenului manipulant și uniformizant al modei contemporane. Zeci de modele camuflate în burlane supradimensionate argintii s-au poziționat fiecare simetric, în locuri prestabilite de pantofii așezați ordonat pe gazonul verde. Identitatea fiecărui participant era ascunsă sub machiajul identic, chipul argintiu, ochelari și cască de protecție. Imaginea unei societăți uniforme, standardizate sub forme ce camuflau integral identitatea individuală a fiecărui pion s-a preschimbat într-o clipă – dezvăluindu-ne interiorul. O colecție saturată cromatic, ludică prin imprimeri și asocieri de materiale textile, încărcată de poveste – asemenea unui manifest social.

NOTE

[1] "În numele progresului, vom purta haine mai comode, mai rezistente, în ton cu tendințele de la Paris, de la Tokyo, de la San Francisco, dar mai HAÏNE: astfel de textile performante ne învelesc mecanic trupurile, ca niște coji ce se exfoliază după cum dictează marile concerne; nu ne mai reprezintă pe noi, ca purtători, ci pe ei, ca producători. Haïnele haine vor fi poate la modă, dar ne vom manipula în primul rând propriile suflete, asemenea oglinzilor strâmbe, și nu vom mai vedea că suntem de fapt goi, ca împăratul dintr-un basm de demult..." Miruna Hașegan, *Modă și Manipulare: despre comunicarea prin costum*, Editura Performantica, Iași, 2013, p. 5

[2] Herbert Blumer, *Fashion: From Class Differentiation to Collective Selection în Sociological Quarterly*, University of California, Berkeley, p. 276

Iuliana **CEAPSA**

Ioan Isac

Cuvinte cheie:
Keywords:

Rezumat: Arta interbelică este perioada în care se conturează realismul liric şi naturist prin prelucrarea influenţelor impresioniste. Cum a demonstrat şi Ioan Isac, rolul artiştilor din această perioadă era de a ţine cumpăna dintre tradiţie şi inovaţie printr-o abordare originală, încadrându-se pe traiectoria de evoluţie a artei europene şi universale. Ioan Isac este unul din artiştii care a abordat scene ale satului şi al zonelor bănăţene, lucrate într-o manieră originală în care tuşele aservesc lumina ce cuprinde întregul tablou, surprinzând într-o manieră originală satul bănăţean. Justeţea peisajelor sale se extrage din desenul atent şi din coordonarea eficientă a cadrului cromatic, care a ordonat întreaga atmosferă, contribuind astfel, la promovarea noii generaţii de artişti.

Abstract: The lyrical and natural realism was shaped in the period of Interwar Art, by processing the Impressionist influences. As Ioan Isac has proven, during that time the role of artists was to maintain the balance between tradition and innovation. This task was fulfilled by taking an original approach while keeping up with the development of the European and the Universal art. IoanIsac is one of the artists that integrated into his artworks diverse landscapes of the Banatean landscapes, as well as different scenes of the villages and the rural lifestyle. In Ioan Isac's artworks, the Banatean villages appear in a very original manner. Also, he is particularly known for his focus on the drawings and the efficient coordination of the chromatic frame – which creates the entire atmosphere. Thus, Ioan Isac is contributing to the advancement of the entire generation of artists 'born' during his time.

Artistul s-a născut în Banat la 2 aprilie, descendent dintr-o familie de olteni colonizaţi în regiunea muntoasă a Caraşului. A urmat şcoala primară în satul natal, apoi a continuat la Oravița şi Timişoara, obţinând diploma de învăţător. Ioan Isac a petrecut 32 de ani la Ciclova Montană, ca şi învăţător, dar a lucrat şi în comunele Sacul, Anina, Steierdorf, Sarospatak şi Sân Mihai, perioadă în care artistul a avut primul contact cu orientarea plein-air-istă. După absolvirea cursurilor pregătitoare de profesori, de pe lângă Universitatea din Cluj, a fost numit profesor de desen la Şcoala Normală din Timişoara. În 1926 a fost mutat la Liceul Gh. Bariţiu din Cluj, iar în 1928 s-a întors la Timişoara.

În 1913 a lucrat cu pictorii unguri Kobor Gyula, Kiss Rezső şi Manyai Mihai de la Budapesta, veniţi la Ciclova ca să picteze peisaje. În 1922, vine la Ciclova un tânăr pictor, Marin H. Georgescu şi, împreună cu mai tânărul plastician, pictează constant în zonele montane bănăţene, producând prima serie mare de opere *plein air*-iste.

În 1923 participă la prima expoziţie de la Timişoara cu ocazia adunării generale a Societăţii Astra. Începând din acest moment, Ioan Isac va expune în diverse expoziţii din Timişoara, Cluj, precum şi la Salonul din Bucureşti.

În 1927 pictorul face o călătorie de studii la Constantinopol şi Cairo, de unde se întoarce cu numeroase peisaje egiptene şi turceşti. În 1935 (1-17 decembrie), el organizează o expoziţie la Timişoara,

prezentând o bogată colecţie de peisaje din Belgrad, Sarajevo, Ragusa, Roma, Florenţa şi din alte localităţi italiene şi iugoslave.

A contribuit la promovarea noii generaţii de artişti. A participat cu tablouri la Saloane Oficiale, a avut multe expoziţii personale la Timişoara, Cluj, Oradea, iar în 1943 a fost acceptat în Corpul Artiştilor Plastici.

Artistul aborda teme cu specific românesc, purtând caracteristicile spațiului geografic în care au fost create. Picturile sale puteau fi recunoscute după modul în care erau aşezate straturile consistente de culori. Descoperirea peisajelor marine şi întâlnirea cu spaţiile invadate de lumina reflectată pe suprafeţele neliniştite ale apelor, l-au determinat să utilizeze o gamă de culori mult mai îndrăzneaţă pentru firea lui înclinată spre linişte şi ponderaţie. A pictat casele de munte (*Casă din Bocşa Montană, Casă din Ciclova Montană, Casă din Săliştea Sibiului*), micile biserici, troiţe şi mănăstiri (*Biserica veche din Densuş, Mănăstirea din Turnu, Biserica din Gura Sada etc.*), ogrăzile ţăranilor, interioarele pregătite pentru sărbători (*Bucătărie bănăţeană cu vatră, Aranjament de Paşti*) au fost realizate în forma unor imagini vesele, idilice pe suportul ales sub impulsul momentului: carton, pânză cu ţesătură rară sau placaj. **[1]**

Ioan Isac, *Natură statică cu cărți și margarete*

Tabloul *Natură statică cu cărţi şi margarete* este realizat de Ioan Isac şi are dimensiunea de 75/52 cm. Artistul este departe de o redare a naturii statice în stil academic, dezvoltând o factură mai liberă de sugerare a volumelor şi planurilor. Ca element de limbaj plastic, punctul este utilizat și se regăsește în diverse dimensiuni, Isac creează cu ajutorul lor detaliile florilor, în special mijlocul acestora,. prin atingerea pânzei cu pensula încărcată de materie picturală. Linia urmăreşte discret coperta cărţilor, forma vasului de ceramică în care se află florile şi zona de umbră ale ceşcuţei de cafea şi al zaharniţei. Acesta din urmă îşi pierde conturul pe alocuri, contopindu-se cu fondul care este realizat într-o culoare deschisă. Astfel, artistul face o trecere fină de la formă la fond. Ioan Isac foloseşte o pensulaţie de aceeaşi factură şi expresivitate pentru buchet şi pentru perete, în zona de umbră frunzele din buchet contopindu-se cu fondul. Florile sunt redate cu pensulaţii energice şi ample care sugerează forma petalelor şi orientarea acestora, legându-le într-un buchet armonios. Folosind acelaşi limbaj plastic, sunt redate diferite materialităţi: puncte, linii şi pete de diferite calităţi care se împletesc într-o compoziţie unitară şi echilibrată. Isac foloseşte armonia dintre culorile calde şi reci cu dominantă caldă. Spaţialitatea este realizată prin surprinderea cărţilor cu ajutorul perspectivei liniare, obiectele fiind pri-

Ioan Isac, *Stradă la Cluj*

Ioan Isac, *Masa de Paşte*

vite aproape de la nivelul ochilor şi se contopesc cu peretele, ca efect al perspectivei cromatice, utilizate de artist.

Tabloul *Masă de Paşte* este realizat în ulei pe pânză şi are 104/88cm. Elementele acestei naturi statice: crucea, cartea, lumânarea, mătăniile şi icoana peste care se aşează ştergarul românesc, reflectă credinţa acestui popor, reflectă originea, cultura şi spiritualitatea care a domnit în sufletele celor care trăiau în Banat.

Linia urmăreşte formele iar lumina de pe obiecte sugerează atât spaţialitatea cât şi unitatea ansamblului. Icoana este foarte sugestivă, punând în evidenţă câteva simboluri specifice iar fumul de tămâie face trecerea de la prim plan la planul din spate şi la fundal. Vasul de ceramică, pictată şi smălţuită aminteşte de tradiţiile din popor, aşa cum şi prezenţa ouălor încondeiate. Tabloul este realizat în culori calde şi catifelate, cu treceri subtile de la un obiect la altul. Culoarea este aplicată cu tuşe largi şi groase care contrastează cu cele fine pentru redarea detaliilor.

Ioan Isac a fost mai mult un autodidact care şi-a depăşit condiţia, în dorinţa de a se afirma ca un artist important pentru zona Banatului. Împreună cu bucureşteanul Marin H. Georgescu, a pictat zonele montane bănăţene, producând prima serie mare de opere plein air-iste care l-au. purtat spre tehnica impresionismului. Călătoriile pe meleagurile bănățene s-au materializat în tabere de creație, unde Isac, alături de alți mici maeștri locali, a abordat peisajul, pictat la fața locului, în aer liber.

Ioan Isac, *Ruine în oraşul etern*

Lecția preluată de la Georgescu va fi aprofundată de pictorul original din Ciclova Montană care, de îndată ce condiția materială i-a permis, nu a ezitat să pornească în călătorii inițiatice. Cultura vizualului a avut drept prim rezultat eliberarea manierei de pictare, care, de la an la an, se regăsea în manierele impresionismului târziu. La Ciclova-Montană pictorul bănăţean Ioan Isac a învăţat de la maestrul Georgescu toate tainele picturii și toate secretele culorii, de aceea descoperim în opera lui, mai ales la partea de tehnică şi de colorit, asemănări cu creaţiile artistului,

În fața motivului marin, Isac s-a regăsit, nu o dată. Și dacă nu picta malurile Bosforului sau marea la Balcic și în Constanța, căuta mereu acea sursă inepuizabilă de lumină. Justețea peisajelor sale se extrage din desenul atent și din coordonarea eficientă a cadrului cromatic, care

Ioan Isac, *Casă din Bocşa Montană*

Ioan Isac, *Ţărm la Bretania*

de cele mai multe ori a ordonat, instinctiv, întreaga atmosferă. Fără să exacerbeze motivul, evitând pitorescul facil, Isac a dat dovadă de o concretețe compozițională ce nu se afla la îndemâna oricui.

Ministerul Culturii şi Artelor a achiziţionat câteva din tablourile lui şi în 1930 i-a acordat o bursă de studii pentru Italia. Contactul cu acele spaţii invadate de lumină, care-şi reflectau razele pe apele neliniştite, precum şi descoperirea peisajelor marine, au determinat schimbarea gamei cromatice spre culori mai îndrăzneţe (*Bărci pescăreşti la Anzio Nettuno*), revenind ulterior asupra temelor din zona Balcicului în 1927. Tablourile realizate în urma acestei deplasări au fost expuse la Timişoara. În 1935 Ioan Isac deschide o nouă expoziţie personală, cu peisaje sur-

prinse în drumul parcurs în Dalmatica şi în peninsula italică, precum şi cu imagini de iarnă din Timişoara. Experienţele de pe malul Adriaticii vor continua în deceniul patru, în zona Turtucaia, Sulina şi în forfota porturilor de la Marea Neagră. Astfel putem aminti tabloul Mişcare în port care este realizat în ulei pe placaj, pe dimensiunea de 73/83 cm. Artistul a pictat o scenă de port, în care observăm bărci ancorate, personaje care au îndeletniciri specifice pentru zona de port. Momentul este surprins la apus de soare, fiind accentuată scena de lumina gălbuie care sclipeşte în apă şi se dispersează printre norii de pe cer. Efectul de la apus de soare este subliniat de efectele redate de umbrele lungi de pe suprafaţa apei. Tratarea suprafeţei este realizată cu tuşe mari care reflectă o stare de neliniște interioară.**[2]**

Ioan Isac, *Impresie, apus de soare*

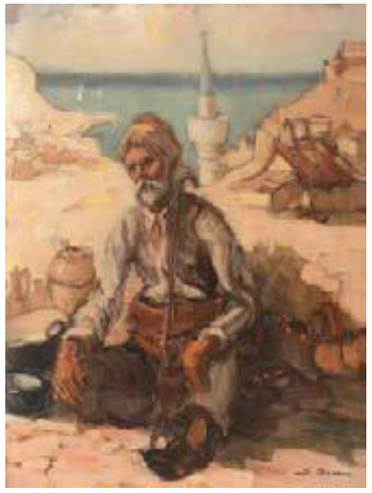
Ioan Isac, *Parfum de toamnă*

Casă din Bocşa Montană este un tablou realizat de artist, în ulei pe carton având dimensiunea de 31/39 cm. În această lucrare, artistul reprezintă o parte a satului românesc, referire simbolică la existenţe organizate în jurul unui nucleu, în care casa este simbolul principal, acela al stabilității şi importanţei familiei. Ca şi în majoritatea tablourilor pictate de artist, peisajul este surprins miezul unei zile de vară. Gardul şi o parte a casei sunt scăldate într-o lumină puternică, redată în tuşe largi şi culori pastelate aplicate pe formă, iar în umbră culoarea casei se intensifică spre un galben şi un oranj puternic. Obloanale ferestrelor sunt larg deschise pentru a intra lumina şi căldura solară din exterior, într-un contrast cromatic cald-rece cu acoperişul şi gardul, tratate in variaţii reci de nuanţe

de albastru şi violet. Vegetaţia arborilor din spatele casei este redată în nuanţe închise care conturează forma casei, iar în planul din faţă sclipirile luminii pe frunziş este redat în stilul specific impresioniştilor, cu pete cromatice transpuse liber pe pânză. În prim plan, cărarea de munte se leagă cu treptele care urcă în casă prin prispa care se află la înălţime, cum era dezvoltat specificul arhitecturii din zona pictată. Acesta este accentuat de umbrele puternice şi de culoarea vegetaţiei din jur.

Ţărm la Bretania este un tablou la dimensiunea de 75/53 cm în care artistul surprinde un peisaj la malul mării. Compoziția este împărțită în două zone egale de linia de orizont care delimitează cerul de apă. Malul este pictat energic sugerând loviturile puternice ale valurilor de zona pietroasă de la mal. Velele albe strălucesc la distanță sub lumina soarelui filtrat de nori, realizând trecerea mai lină de la apa mării la cer. Contrastul folosit de artist este cel complementar culorile fiind armonizate prin amestec, obținând cele mai frumoase griuri colorate. Lumina caldă care bate pe fragmentele de stânci amplifică contrastul dintre fluiditatea și mișcarea apei în raport cu soliditatea și aspectul de neclintit al stâncilor făcând legătura, din punct de vedere cromatic, cu cerul. În registrul stâng al lucrării, în depărtare, se află un personaj solitar, surpris din spate, într-o postură meditativă. Întreaga scenă ne amintește de Romantismul din pictura germană, de creațiile lui Caspar David Friedrich, dar într-o formă luminoasă, expresivă și caldă.

Impresie, apus de soare, este o pictură realizată în ulei, pe dimensiunea de 22/31 cm, în care Ioan Isac a surprins într-un mod foarte sugestiv apusul de soare, o temă reluată parcă după tabloul lui Claude Monet, *Impresie, răsărit de soare* (1872), prima operă impresionistă și cea care a dat numele acestui curent. Diferenţa dintre cele două lucrări este dată de faptul că Isac surprinde apusul şi acoperă pânza cu pete de culoare păstoasă, în vreme ce Monet pictează momentul răsăritului şi tratează pânza în pensulaţii libere şi fugare, în culori vii şi acuarelate. Linia de orizont nu este clar definită, apa şi malul sunt redate sugestiv, prin gesturi fugare şi prin câteva tuşe aplicate liber care se pierd în zare. În partea superioară a tabloului pe mijloc, un punct mărit, oranj reprezintă imaginea discului solar. Acesta are replici de dimensiune mai mici reflectate în apă prin puncte oranj care împart lucrarea în mijloc. Linia este prezentă sub forma reflexelor şi sclipirilor de pe suprafaţa apei care oglindesc lumina caldă a soarelui ce apune încet în spatele norilor. Prezenţa discului solar încarcă parcă energetic întregul peisaj, artistul folosind contastul complementar dintre oranj şi albastru. În raza acestuia, oranjul se extinde pe un registru orizontal, armonizând cu albastrul prin amestecuri şi suprapuneri. Tabloul transmite liniște, tihnă şi sentimentul de adormire a naturii.



Ioan Isac, *Negustor la Balcic*

Ioan Isac, *Bordeie la Balcic*

Ioan Isac, *Peisaj oriental*

Parfum de toamnă este un peisaj în care Isac își conduce demersul spre o redare stilizată a vegetaţiei. Imaginea trăiește prin măiestria cu care aplică artistul pasta cromatică. Puncte roşcate şi aurii sugerează frunzele mărunte ale ierburilor. Liniile sugerează delicat firele de iarbă câteva tuşe energice redau drumul, în culori pastelate, deschise, care se pierd în dreapta sus pe o diagonală ascendentă. Dominanta cromatică caldă reflectă anotimpul redat, precum şi seninătatea unei zile însorite. Petele închise din fundal reprezintă umbra unor arbuşti care se contopesc cu norii. Culorile de toamnă se reflectă în cromatica cerului, formând o armonie perfect echilibrată.

În tabloul *Negustor la Balcic*, care are dimensiunile de 22/30 cm, artistul ne prezintă un bărbat în vârstă, îmbrăcat în haine specifice zonei, este aşezat în prim plan, într-o postură de odihnă. Bărbatul stă îngândurat cu mâinile aşezate pe genunchi, are un baston sprijinit de umărul stâng, cu un picior îndoit sub el şi cu celălalt uşor întins. În spatele personajului, denivelările dealurilor scot la iveală deschiderea spre mare. Casele în depărtare sunt grupate la baza dealului şi din spatele acestora, un turn se ridică spre cer. Puncte mici creează detaliile obiectelor din jurul personajului, precum şi velele bărcilor care se văd în zare. Linia urmăreşte delicat formele vaselor, linia bastonului, şi umbrele caselor mai apropiate. Culorile sunt luminoase şi pastelate, aşezate într-o armonie cromatică echilibrată între oranj şi albastru, cu dominanta caldă. Lumina este puternică, de plină zi, iar lipsa vegetaţiei şi culoarea nisipului reflectă căldura mare care este specifică zonei. Compoziţia este piramidală, baza fiind creată de personaj şi umbra acestuia. Perspec-

tiva este subliniată de culorile folosite, planul din față fiind accentuat de culori mai puternice şi de claritatea redării formelor în vreme ce, în depărtare, albastrul deschis al mării se contopeşte cu cerul înnorat.

Ioan Isac a realizat tabloul *Bordeie la Balcic* pe dimensiunea de 22/30 cm. Artistul a reprezentat marginea unei zone locuite, periferia, în care casele sunt la baza muntelui. Acesta este reprezentat într-o culoare foarte deschisă, aproape de alb, datorită luminii puternice solare. Un mod de exprimare specific folosit în lucrările sale de la Balcic. Vegetaţia este arsă de soare, casele sunt simple şi sărăcăcioase, iar în planul din faţă este un măgar care stă la păscut. Artistul creează un acord cromatic între două perechi de complementare, roşu-verde şi oranj-albastru, formând griuri colorate prin amestecul acestora cu alb. Acoperişurile creează o dinamică descendentă, iar linia muntelui creează o diagonală ascendentă. Vegetaţia este redată într-o pastă cromatică consistentă, în tuşe largi care urmăresc formele. Masivitatea muntelui este redată cu o masă cromatică de alb nuanţat.

În tabloul *Peisaj oriental*, Ioan Isac prezintă un aspect caracteristic momentelor de dinainte ca oamenii să meargă să se reculeagă. El a aşezat, în depărtare, o moscheie către care se îndreaptă o procesiune. Artistul surprinde parcă un pelerinaj, cu personajele înveşmântate specific. Aceştia au o atitudine de smerenie, accentuată de faptul că au capul plecat şi acoperit. Construcţia masivă din planul îndepărtat, luminată de soarele intens al amiezii, este redată în culori deschise şi pastelate care se contopesc cu norii din fundal. Analizând tabloul din punct de vedere morfologic, se observă că punctul este prezent în redarea deschiderilor şi a ferestrelor de la clădire, iar linia a fost folosită cu intenția redării mai exacte a direcţiei planurilor clădirii din depărtare, precum şi în vederea reprezentării mai exacte a peretelui din prim plan. Spaţialitatea este accentuată de paleta cromatică. În planul din faţă, de-o parte şi de alta a tabloului, se află o poartă de intrare tratată în culori închise şi intense. Pentru sublinierea unor direcţii compoziționale, artistul a delimitat unele laturi ale pietrelor cu care a fost construit gardul, cu linii care se pierd pe alocuri, Perspectiva este subliniată şi de retragerea oamenilor, care se micşorează sistematic, dar şi prin culorile care se sting odată cu îndepărtarea. Mesajul artistului este subliniat de simbolul porţii, ca trecere din planul real în cel spiritual.

În cercurile artistice din România de după primul război mondial, pe lângă nume noi, şi-au făcut apariţia şi teme noi, sau au fost reluate, într-o abordare diferită tehnici picturale şi tematici mai vechi. Locul peisajelor idilice a fost luat de picturile plein-air-iste, amintind de impresionismul francez, târziu. **[3]** Cum a demonstrat şi Ioan Isac, efortul acestor artişti era de a ţine cumpăna între tradiţie şi inovaţie printr-o abordare originală, îmbinând rigoarea cu lirismul, tensiunea cu meditaţia, încadrându-se astfel pe traiectoria de evoluție a artei europene şi universale.

NOTE

[1] Tudor Octavian spunea: "La majoritatea tablourilor pictate direct pe carton şi lemn, iar la unele şi pe pnză, Ioan Isac a utilizat un strat subţire şi transparent de clei, care cu timpul a virat, cum se zice în jargonul meşteşugului, spre cărămiziu. Cartonul şi placajul s-au colorat şi le tot spre galben-roşietic. Din care cauză, oricum ai panota o expoziție Isac totul e tonat cu un filtru cald, ardent chiar, de extracție impresionistă, pe care artistul nu l-a dorit şi nici nu avea cum să-l bănuiască. " (Octavian, Tudor," *Pictori români uitaţi*", Editura Noi Media Print, Bucureşti, 2003, p. 93)

[2] Ioachim Miloia spunea în "*Cronica artistică*", în A.B., 1929 p. 51: …Câteva compoziţii marine cu pescari şi bărci ni-l arată pe calea cea bună, dovedindu-l calităţi în sintetizarea mişcărilor…(Miklosik, Elena, *Artă bănăţeană interbelică*, Ed. Graphite, Timişoara, 2006, p. 36)

[3] După cum scria Elena Miklosik în articolul *Un secol de educatie artistic în oraşul Timişoara*:"Culori puternice, umbre colorate vibrau în pânzele aduse în expoziţii de artiştii care frecventau Dalmaţia, Tunisia sau Balcicul."(Direcţia pentru Cultură şi Patrimoniul Cultural Naţional a judeţului Timiş, *Tradiție şi Postmodernitate-200 de ani de artă plastică în Banat*, Timişoara, 2012, p. 32).

BIBLIOGRAFIE

1. COSMA, Aurel, *Pictura Românească din Banat*, Timişoara, 1940
2. MIKLOSIK, Elena, *Artă bănăţeană interbelică*, Ed. Graphite, Timişoara, 2006
3. Muzeul de Istorie şi Artă al Municipiului Bucureşti, *Ioan Isac. Natură şi tradiție*, Ed. Oscar Print, Bucureşti, 2002
4. OCTAVIAN, Tudor, *Pictori români uitați*, Ed. Noi Media Print, Bucureşti, 2003
5. Direcţia pentru Cultură şi Patrimoniul Cultural Naţional a judeţului Timiş, *Tradiție şi Postmodernitate-200 de ani de artă plastică în Banat*, Editura Graphite, Timişoara, 2012

Elena **POPESCU**

Arhetipuri culturale ale arhitecturii pe verticală. Turnul

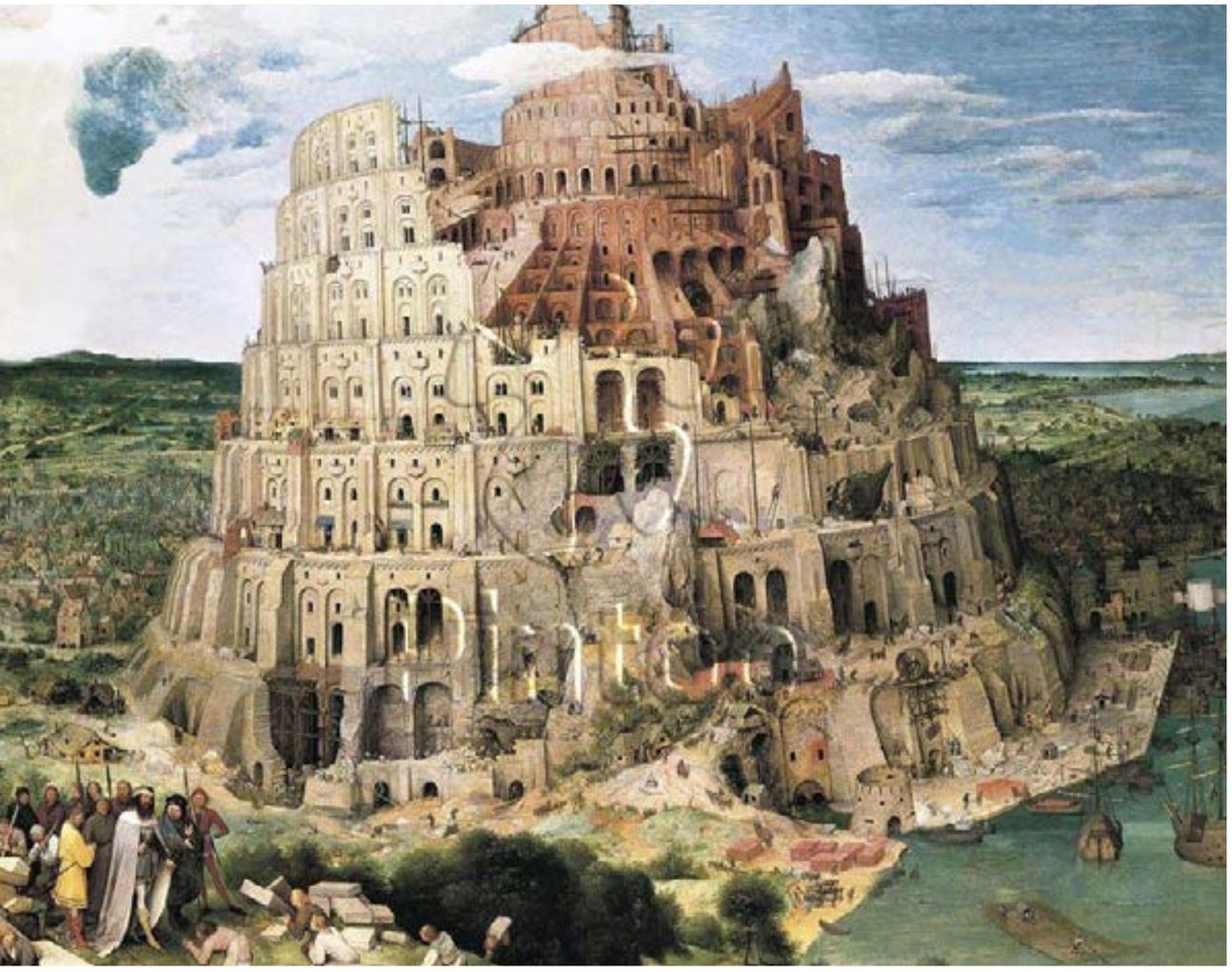
Cuvinte cheie:
Keywords:

Rezumat: Istoria și evoluția arhitecturii a înglobat o varietate de forme, de particularități și de funcționalități, dezvoltând pe întreg parcursul său două moduri de construcție, pe verticală și pe orizontală. În orice realizare umană spiritualitatea deține un loc important în sfera culturii și civilizației. Arealul spiritual include o multitudine de factori de ordin magic, religios, mitologic și artistic ce se reflectă în credințe, obiceiuri, tradiții, afectivitate și în modul de a gândi și a trăi. Verticala reprezintă axa aspirației, a ascensiunii și a depășirii condiției telurice, în timp ce direcția orientală simbolizează expansiunea și întinderea. Cele două coordonate fundamentale sunt complementare asigurând echilibrul necesar existenței omului.

Abstract: The history and evolution of architecture subsumes a variety of forms, attributes and functionalities, developing two manners of building – vertically and horizontally. In any human realization, spirituality holds an important part in the cultural field. The spiritual domain includes magical, religious, mythological and artistic factors, which reflect upon beliefs, customs, traditions, affectivity and the way of thinking and living. Verticality represents the axis of aspiration, ascension and conquers of the telluric condition, whereas the horizontal symbolizes expansionand breadth. The two fundamental coordinates are complementary, ensuring the necessary equilibrium for man`s existence.

Arhitectura, la fel ca orice acțiune umană, ca să fie transpusă în materialitate are nevoie de elemente de natură spirituală, religioasă și mitologică. Imaginea simbolică a verticalității este sugerată de drumul întins spre cer, asimilat turnului, corespondent al transcendentalului, în timp ce drumul pe pământ, exponentul labirintului, ilustrează proiecția telurică a omului. În perspectivă simbolică întreaga existență umană reprezintă o asociere între firul labirintic al vieții terestre și firul drept orientat spre celest, ca reflectare a spiritualității. Arhitectura absoarbe vocația echilibrului construcției pe verticală și orizontală manifestată în cele două arhetipuri, turnul și labirintul, care deși sunt diferite ca morfologie, nu sunt antagonice și nu se exclud.

Apariția arhitecturii se justifică tocmai prin aceste raporturi și interdependențe spiritual mitologice, evident, luând în calcul și alte considerente de ordin fizic, practic și funcțional. Dimensiunea orizontală simbolizează sporirea și temeinicia, care dau sensul spațial al existenței terestre, și posibilitatea integrării în lume ca atribut al siguranței și al certitudinii materiale. Direcția verticală trasează axa aspirației, a dinamicii și a ridicării, a privirii suverane în depărtare peste numeroasele obstacole existente în cale, apropierea de cer, desprinderea de pe pământ într-o dimensiune a imaterialității. Cele două coordonate fundamentale, verticala și orizontala, funcționează pe principiul dualității dezvoltând o relație simbiotică și interdependenă. Complementaritatea lor asigură



Turnul Babel, Pieter Bruegel, Muzeul Kunsthistorisches,
Viena https://www.khm.at/objektdb/

echilibrul necesar pentru existența oricărui lucru, dar, mai ales al tuturor ființelor vii.**[1]**

Conexiunea dintre arhitectură și spiritualitate a funcționat permanent, dacă luăm în calcul faptul că nicio construcție nu începea fără un sacrificiu și fără un ritual de întemeiere. Este suficientă mențiunea că la întemeierea Romei, Romulus și-a ucis fratele, pe Remus, și că incinta cetății a fost mai întâi trasată cu o brazdă de plug. Și în cultura populară românească în mod tradițional, după un obicei vechi de sute de ani, la temelia casei este zidit, tot ca un sacrificiu necesar, un cap de pasăre.

În cea mai veche cetate urbană din lume, *Ierihon*, existentă cu 5000 de ani înainte de Hristos, între ruinele de aici, se află rămășițele unui turn înalt de 12 metri prevăzut pe interior cu o scară, cu trepte spiralate ce permit accesul pe verticală până în vârf. *Ierihonul*, denumit în Vechiul Testament „orașul palmierilor" este cetatea canaanienilor în care evreii, la terminarea exodului, periplului de 40 de ani prin pustiu, s-au oprit și s-au așezat pe câmpia mănoasă cu bogate pășuni pe „pământul făgăduinței". Au urmat numeroase conflicte și lupte între canoanienii autohtoni și evreii invadatori. Există un mit al acestei cetăți care include mesajul biblic al implicării lui Iehova, care a poruncit îngerilor să sufle în trâmbițe, iar sunetele acestora au fost cele care au dărâmat masivitatea zidurilor de apărare. Semnificativ este că, după mii de ani a supraviețuit din cetate tocmai turnul central, fiind nu doar o mărturie istorică importantă, ci și o probă a faptului că, încă din acele timpuri, arhitectura a fost cu succes preocupată de construcția pe verticală.**[2]** În Babilon, încă din mileniul al III-lea î.Hr. pe malul stâng al Eufratului, între Palatul Regal și templul zigurat *Etemenanki*, de la nord la sud, se desfășurau în cadrul sărbătorilor de primăvară, cele de la început de an, procesiuni religioase care se întindeau și treceau prin fața *Grădinilor Suspendate ale Semiramidei* și prin *Poarta Zeiței Isthar*. *Etemenanki* a fost un zigurat structurat pe șapte trepte, căci cifra șapte simboliza sacralitate în mitologia babilonienilor. Mitul acestui zigurat este reprezentat de Turnul *Babel*, care prin înălțimea lui colosală, ce măsura 92 metri, a impresionat la vremea respectivă evreii aduși aici în exil de către regele babilonian Nabucodonosor. Turnul *Babel* reprezintă arhetipul construcției pe verticală, simbolizând înălțare, dominare și înzestrare a spațiului cu dimensiunea aspirației. Conceptul verticalității - ridicarea, drumul spre înalt, a fost visul suprem al umanității la fel ca și visul de a zbura. Omul s-a simțit asaltat lăuntric de elanuri privind cerul și zborul păsărilor, iar această dorință de a se avânta spre înalt a fost reflectată într-o multitudine de mituri și legende.**[3]**

În registrul istoric și mitologic al marilor realizări arhitecturale antice realizate pe direcție verticală se află piramida egipteană. Este semnificativă pentru arhitectură împrejurarea că ziguratul a reprezentat templul, ca loc de întâlnire al regelui cu zeul tutelar, în timp ce piramida este monument funerar construit pentru eternitate, pentru adevărata viață, cea de după moarte. După Herodot, egiptenii antici au avut inoculate credințe și convingeri neobișnuit de puternice cu conotații spirituale și simbolice în ceea ce privește cultul morților și nemurirea sufletului, ce presupunea o serie de practici complexe. Este privilegiul arhitecturii de a putea servi asemenea funcții atât de diferite, datorate imperativelor spirituale, căci ideea de înălțare și coborâre deține în mod

esențial dimensiunea spațială verticală cu corespondente materiale în construcții precum templul și mormântul ridicate tot pe verticală, Piramida egipteană parcurge un traseu ce pornește de la piramida în trepte de la *Saqqara* (*Sakkarah*) până la piramida din *Gisech* din timpul dinastiei a IV-a. Arhitectura piramidei înseamnă stabilitate, durabilitate, rezistență, echilibru, perfecțiune și logică a construirii, iar toate aceste considerente explică doar în parte mormântul piramidă, căci rămân fără răspuns întrebări precum: de ce dezvoltare arhitecturală pe verticală? de ce în urcare, atât timp ce, în credința egiptenilor, viața de după moarte, viața veșnică, nu avea loc în cer? Și totuși, *Piramida lui Keops* și a lui *Mikerinos* au fost înălțate spre cer pe direcție verticală. Începând cu secolul al XIX-lea, Marea Piramidă a fost frecvent în atenția egiptologilor și cercetătorilor care au decelat numeroase date ce atestă cunoștințele numeroase și variate pe care le dețineau constructorii piramidei, în domeniul arhitecturii, matematicii, geometriei, astronomiei, precum și calcule ale proporțiilor și situării construcției, date suprinzător de avansate pentru perioada respectivă. Piramida, construcția considerată între cele șapte minuni ale lumii antice, a rămas la fel de ermetică și închide în ea coordonate valoroase ce țin de cunoaștere, dar mai ales de ceea ce încă nu se cunoaște. **[4]**

Fără nicio rezervă, *Farul din Alexandria*, este considerat o construcție de tip turn realizat în Egipt în secolul al III-lea î.Hr. Ocupând Egiptul fără război, Alexandru cel Mare a hotărât ca pe malul Mării Mediterane, în apropiere de Delta Nilului să construiască o cetate care să-i poarte numele și care să fie mai mare ca toate cele existente până atunci. Alegerea locului era deosebită căci era un punct strategic important, un golf potrivit pentru un mare port maritim și un nod la fel de important, unde se intersectau toate căile de comunicație de pe Marea Mediterană, de pe Nil și de pe uscat. În baza unui vis, Alexandru cel Mare descoperă insula Pharos, iar în dreptul ei va trasa într-o jumătate de cerc perimetrul viitoarei cetăți. Trasarea pe pământul negru al câmpiei, al locului s-a realizat cu făină albă. Mulțimi de păsări de toate felurile au năvălit făcând să dispară linia trasată din făină din grâu. Alexandru cel Mare a fost tulburat de această imagine din vis care cuprindea o semnificație profetică. dar a fost liniștit de prezicătorii care l-au convins că cetatea va fi prosperă din punct de vedere economic și va hrăni o mulțime de oameni. Apariția cetății Alexandria și a marelui ei port a impus necesitatea de a orienta corabiile spre intrarea în port în timpul nopții. Tot atunci a fost construit la intrarea în port un turn înalt în vârful căruia ardea un foc a cărui lumină era sporită de o imensă oglindă parabolică. Este prima construcție de acest fel și de asemenea funcționalitate. A fost denumită *far* și prin serviciul deosebit pe care îl oferea navigației de noapte a fost adoptat în toată lumea până în zilele noastre.**[5]**

La rândul lor și grecii antici, într-o anumită condiție, au simțit nevoia înălțării. Ei și-au construit centrul polisului pe o colină, fie naturală, fie ridicată artificial, denumită acropolă, (Atena), unde au fost ridicate templele, cele mai importante construcții de comunicare. Datorită importanței de a fi în inima cetății, acropola era prevăzută cu sisteme proprii de apărare, ca o măsură în plus pentru suplimentarea zidurilor de apărare ce asigurau protecția întregii cetăți.

Construcțiile romane care se apropiau de forma turnului, fiind construite mai mult pe înălțime, sunt arcurile de triumf, construite în cinstea lui Titus, Septimiu, Sever, Constantin de la Roma, sau cel dedicat împăratului Traian din Benevento. Tot în cadrul arhitecturii romane, *Pantheonul din Roma,* reprezintă o construcție cu referințe importante la dimensiune pe înălțime, a cărui cupolă pe chesoane sugerează cu insistență bolta cerului. Ca formă arhitectonică cupola provine din Asia Mică, dar va fi aplicată la cele mai mari construcții, în special la cele de cult, la catedrale, începând cu *Catedrala Hagia Sofia (Sfânta Sofia)* din Constantinopol, construită de Anthemius din Tralles și Isidoros din Milet, continuând cu cupola renascentistă de la *Catedrala Santa Maria del Fiore* din Florența, realizată după planurile lui Filippo Brunelleschi, *Catedrala San Pietro din Roma* concepută de Michelangelo Buonarroti, și cupola de la *Biserica Santa Maria della Salute*, din Veneția, realizată după proiectul lui Baldassare Longhena. Perioada clasică a arhitecturii dezvoltă construcții de cult bazate pe cupolă, așa cum este cea a *Catedralei Saint Paul* din Londra realizată de către arhitectul Christopher Wren, succedată de neoclasicismul cupolei de la *Capitoliul din Washington* și până la cupolele geodezice din perioada modernă și contemporană. Toate aceste cupole sunt construcții pe înălțime a căror direcție fundamentală este verticală, îndreptată în sus ca o înălțare, sub fascinația exercitată de bolta cerului, pe care de altfel o repetă. Cu același efect al verticalei și al înălțimii, cu o morfologie integrabilă structurii de forma turnului sunt asimilabile cupolele moscheilor și minaretelor din Ierusalim și Istambul, edificiile religioase din *Borobudur* și *Angkor*, templele indiene de la *Khajuraho* și *Madurai*, pagodele chinezești (*Pagoda de Sticlă, Pagoda Gâștelor*) și piramidele precolumbiene de la *Tikal* și *Tenochtitlan*. Structura arhitectonică a turnului va sta în atenția constructorilor și după perioada antichității pe parcursul Evului Mediu.

În perioada bizantină bisericile sunt însoțite de *campanilla*, turnul înalt construit și regăsit la *Saint Apollinaire in Classe* și la *Saint Apollinaire Nuovo în San Vitale*. *Campanila* va deveni până în pragul Renașterii o construcție caracteristică orașelor italiene, ridicată lânga catedrală, în piețe publice, așa cum sunt cele din Sienna, Veneția, Pisa și Florența. În

perioada bizantină romanică și gotică, în Renaștere, baroc și clasicism cele mai numeroase construcții reprezentative sunt bisericile și turnurile lor. După modelul biblic oferit de Arca lui Noe, biserica reprezintă o construcție alegorică ce reprezintă corabia de salvare a sufletelor. Forma pe care o are, în mod manifest este respectată cu axa orizontală răsărit și apus, la răsărit fiind așezată cea mai importantă parte a ei, altarul, acolo unde oficiază preotul și spre care în timpul slujbei stau orientați credincioșii. Această axă orizontală, de la intrarea dinspre apus către altar, este cea care simbolizează viața trăită pe pământ de către om, între naștere și moarte, un parcurs mereu cu fața spre răsărit spre soare, spre lumină și spre Dumnezeu. Cealaltă axă definitorie a bisericii este axa verticală a spiritualității și a aspirației celeste a sufletului, exprimată de turnurile bisericilor și de forma lor, de înalta lor lansare în spațiu. Bisericile au existat o dată cu apariția creștinismului, având diverse forme arhitectonice cu aceeași funcționalitate și semnificație. În Renaștere se evidențiează cupolele bisericile realizate după planurile lui Philippo Brunellescchi, Donato Bramante, Leon Battista Alberti aflate la Rimini, succedate în perioada barocă de operele lui Francesco Borromini, Lorenzo Bernini, Carlo Reinaldi, Pietro de Cortona, din Roma. Din perioada rococo notabile sunt bisericile din Austria concepute de arhitectul Jakob Prandtauer și construcțiile ecleziastice realizate de Balthasar Neumann. **[6]**

NOTE

[1] Construirea pe verticală își are începuturile atât în natură, căci toate organismele existente cresc spațial pe verticală (mai ales vegetalele). Creșterea poate avea și sensuri de natură psihologică și spirituală, dacă ne referim la lăuntric, la omul dominat de aspirație, de nevoia înălțimii și a înălțării. Din punct de vedere fizic, omul deține morfologic poziția verticală și deplasarea bipedică. La fel și orizontala construcției are justificarea în natură, în lucrurile care se întind, care sporesc dimensional în contact cu pământul. Spiritual, omul instinctiv cucerește spațiul la modul circular, se deplasează pe orizontală. Practicile funerare și mormântul sunt asociate direct cu moartea, iar indirect cu eternitatea și infinitul. (Ivan Evseev, *Enciclopedia semnelor și simbolurilor culturale*, Editura Amarcord, Timișoara, 1999).
[2] Ovidiu Drimba, *Istoria culturii și civilizației*, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1984, vol. I, p. 40.
[3] Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dicționar de simboluri*, Editura Polirom, București, 2009, p. 968 .
[4] Étienne Drioton, Pierre du Bourguet, *Arta faraonilor*, Editura Meridiane, București, 1972, vol. I, p. 116).
[5] Georgeta Chițulescu, Traian Chițulescu, *Șapte monumente celebre ale antichității*, Editura Tehnică, București, 1968, p.191.
[6] P. A. Michelis, *Estetica arhitecturii*, Editura Meridiane, București, 1982, p. 233.

BIBLIOGRAFIE

1. ANGOT, Michel, *India clasică*, Ed. All, București, 2002
2. BONNARD, André, *Civilizația greacă, vol. I-II-III*, Ed. Științifică, București, 1969
3. BUSSAGLI, Marco, *Understanding Architecture*, Ed. I.B. Tauris, 2005
4. CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain, *Dicționar de simboluri*, Ed. Polirom, București, 2009
5.CHIȚULESCU, Georgeta; CHIȚULESCU, Traian, *Șapte monumente ale antichității*, Ed. Tehnică, București, 1966
6. DRÎMBA, Ovidiu, *Istoria culturii și civilizației, vol. I*, Ed. Științifică și Enciclopedică, București, 1984
7. DRIOTON, Étienne, DU BOURQUET, Pierre, *Arta faraonilor, vol. I-II*, Ed. Meridiane, București, 1972
8. EVSEEV, Ivan, *Enciclopedia semnelor și simbolurilor culturale*, Editura Amarcord, Timișoara, 1999
9. FREDOUILLE, Jean, Claude, *Enciclopedia civilizației și artei romane*, Ed. Meridiane, București, 1974
10. GOMBRICH, E., H., *O istorie a artei*, Ed. Meridiane, București, 1975
11. GOMBRICH, E., H., *Istoria artei*, Ed. Art, București, 2012
12. HOCKE, Gustav, René, *Lumea ca labirint*, Ed. Meridiane, București, 1973
13. KAMENAROVIC, P. Ivan, *China clasică*, Ed. All, București, 2002
14. MATZ, Friedrich, *Creta, Micene, Troia,* Ed. Științifică, București, 1969
15. MICHELIS, P.A, *Estetica arhitecturii*, Ed. Meridiane, București, 1982
16. POSENER, Georges, *Enciclopedia civilizației și artei egiptene*, Ed. Meridiane, București, 1974
17. ***, *Arhitectura. O istorie vizuală*, Ed. Litera, București, 2012

Larisa **SPRAVIL**

Arta la cumpăna dintre sec. al XIX-lea și sec. al XX-lea. Sfera stilurilor 1900

Cuvinte cheie: artă, stil, sec. al XIX-lea, 1900
Keywords: art, style, XIX century, 1900

Rezumat: Sfârșitul secolului al XIX-lea a marcat un punct de turnură pentru arta europeană. Anii 1890 au reprezentat o perioadă extrem de prolifică și favorabilă defășurării unor experimente temerare în ceea ce privește activitatea artistică. Această perioadă nu doar că a manifestat o atitudine tolerantă față de noutate, ci mai mult decât atât, a fost alimentată chiar de un deziderat al noutății. Reacționând vehement împotriva istoricismului secolului al XIX-lea, artiștii au pornit în căutarea unui stil distinctiv, potrivit epocii moderne aflată în plin proces de dezvoltare.

Abstract: The end of the 19th century marked a turning point for the European art scene. The 1890s embodied an extremely prolific period, which encouraged bold experimenting in art. During this period, not only did society manifest a tolerant attitude towards novelty, it was in fact nourished by an insatiable desire for originality and innovation. Reacting vehemently against the Historicism of the 19th century, artists began searching for a more distinctive style, in accordance with the new developing modern era.

Academismul ce domina scena artistică la finalul anilor 1800 promova lucrări ce aveau la bază teme profund idealizate. Acest lucru a nemulțumit artiștii timpului respectiv, care considerau că arta nu trebuia studiată asemenea matematicii sau științei.**[1]** Oamenii nu mai rezonau cu atitudinea filistină ce caracteriza societatea la sfârștitul secolului al XIX-lea și nu mai răspundeau vechilor formule naturaliste. Astfel, sub imboldul dorinței de a schimba direcția artei și de a da naștere unui stil propriu, o serie de artiști insurgenți au devenit inovatorii unei mișcări artistice de scurtă durată, însă extrem de prolifice, cunoscută sub drept Arta 1900. Această mișcare a înglobat aproape toate aspectele noutății care abundau în spațiul european în preajma anilor 1890-1900. Arta 1900 a răspuns, așadar, progresului epocii moderne și mediului de schimbare, respingând categoric orice formă de reproducere a stilurilor artistice din trecut. În schimb, această nouă mișcare a optat să selecteze și să abordeze ceea ce era relevant pentru prezent.**[2]**

Noua lume a fost anunțată în 1889 cu ocazia Expoziției Universale de la Paris, unde producția industrială și tehnologia au jucat un rol deosebit de important. În cadrul acestui eveniment, organizat pentru a marca centenarul Revoluției franceze, oficialitățile au inaugurat două structuri arhitecturale monumentale fără precedent, simboluri ale apoteozei republicane liberale – Galeria Mașinilor un pavilion construit cu ocazia Expoziției Uni-

versale prevăzut de arhitectul Ferdinand Dutert și Turnul Eiffel, proiectat de arhitectul Alexandre Gustave Eiffel.

Galeria Mașinilor, alcătuită în întregime din grinzi de fier forjat și panouri de sticlă, arăta ca un hangar imens, întinzându-se pe o suprafață spectaculoasă. Turnul Eiffel s-a ridicat în schimb sub forma complementului vertical al acestei mase orizontale. Sinteză a noilor materiale și a noilor metode inginerești de construcție, turnul de sute de metri al lui Gustave Eiffel a proclamat triumful ingineriei estetice asupra arhitecturii tradiționale.**[3]**

Cele două monumente arhitecturale au avut rolul de a personifica viziunea unui nou tip de spațiu public, construit în concordanță cu știința modernă și cu industria avansată. Arhitectura din fier a anului 1889 a readus în prezent discuția îndelungată din cadrul cercurilor oficiale privind necesitatea de a găsi noi modalități de reprezentare și formulări estetice care să corespundă elementelor programului republican, generate de expansiunea industriei grele. Arta 1900 poate fi privită, așadar, drept o consecință a Revoluției Industriale – progresul tehnologic a fost acceptat și adoptat de către artiști, folosind noile materiale pentru a explora noi posibilități estetice, asemenea lui Victor Horta sau Hector Guimard, care s-au remarcat datorită modului extravagant prin care au integrat și au utilizat fierul forjat în proiectele lor.

Acest nou stil artistic s-a îndepărtat de imitarea realității, concentrându-se în schimb asupra liniilor și formelor fluide și contorsionate ale naturii. Arta 1900 avea ca scop construirea unei noi sinteze a artelor și modernizarea design-ului, într-o încercare de a se îndepărta de stilul istoric eclectic ce a definit spațiul european timp de mai bine de o jumătate de secol.**[4]** Artiștii și-au îndreptat atenția spre formele organice și geometrice, manifestând o preocupare semnificativă pentru mediul ambiant citadin, prin realizarea unor compoziții elegante ce combină formele naturale fluidizate și cele angulare. Arta 1900 propune de asemenea eliminarea ierahizării artelor, respingând categoric ideea conform căreia pictura și sculptura erau considerate superioare artelor decorative ce aveau la baza meșteșugul.

Cu toate că a fost tratat în multe cazuri drept un stil decorativ datorită caracterului ornamental și al preocupării pentru linie ca mijloc de expresie plastică, Arta 1900 a contribuit în mod fundamental la deschiderea unor noi perspective ce au favorizat formarea unor programe naționale. Se remarcă așadar pe de o parte apariția unor școli ce au la bază valorificarea elementelor ornamentale și simbolice tradiționale, iar pe de altă parte emergența unui stil internațional, dominat de o serie de caracteristici unitare printre care bidimensionalitatea, dinamismul și expresivitatea liniară.

Pe fondul acestor mișcări își au originea o serie de noi domenii de preocupare, printre care design-ul, despre care nu s-ar fi putut discuta fără aportul unor grupări precum Arts and Crafts, fondată de William Morris, Școala din Glasgow condusă de Charles Rennie Mackintosh sau mișcările germane și belgiene impulsionate de Henry Van de Velde. Toate aceste grupări aveau la baza creației ideea unei legături între artistic și social, considerând că estetica reprezenta un factor de intervenție în viața cotidiană.

În mai puțin de două decenii, Arta 1900 s-a răspândit în întreaga Europă, ajungând să depășească limitele continentului, să cuprindă America de Nord și să atingă Orientul, în special Japonia, având reverberații puternice în tot ceea ce însemna expresie vizuală – modă, arte aplicate și industriale, pictură, sculptură și grafică, decorație scenică, concepția spectacolului, cinematografia și în mod particular arhitectura.

Amploarea expansiunii Stilurilor 1900 este ilustrată în primul rând prin diversitatea titlulaturilor sale – Art Nouveau în Franța, Modern Style în Anglia, Coup de Foet în Belgia, Jugendstil în Germania, Secession în Austria, Szecessió în Ungaria, Stile Liberty în Italia, Stile Modernista în Spania, Tiffany Style în SUA sau Șiro-Uma în Japonia.**[5]** Dincolo de faptul că Arta 1900 reprezintă un stil internațional din punct de vedere al răspândirii în cadrul continentului european și în afara acestuia, varietatea denumirilor sub care este cunoscută sugerează totodată un caracter variat, regional. Fiecare țară și-a dezvoltat așadar propria versiune a Stilului 1900, având caracteristici unice, clar formulate. Țări precum Belgia, Franța, Germania și Statele Unite au preferat să recurgă la un stil bazat pe formele organice naturle, adoptând deseori o atitudine panteistă față de natură, în timp ce Scoția și Austria, au optat pentru un design mai degrabă geometric, liniar.

Este dificil de precizat cu exactitate momentul în care Stilurile 1900 au luat naștere. Unii istorici asociază apariția acestei mișcări cu inițiativa lui Siegfried Bing de a deschide o galerie de artă comercială la Paris în 1895, L'Art Nouveau. Bing era un important susținător al noului stil, iar galeria sa a devenit în scurt timp un spațiu de întâlnire pentru artiștii devotați acestei mișcări. Primele opere și lucrări realizate în maniera noului stil au apărut însă cu certitudine cu mult timp înainte. În anul 1893, odată cu inaugurarea revistei de arte frumoase și decorative „The Studio" sunt publicate o serie de ilustrații aparținând tânărului artist englez, Aubrey Beardsley. Liniile sinuoase expresive folosite de acesta, redate în alb și negru cu o claritate debordantă, aveau să constituie una dintre sursele de inspirație pentru dezvoltarea ulterioară a Stilurilor 1900.

Dincolo de numerele periodicului „The Studio" care au contribuit la notorietatea și la răspândirea noului stil artistic, un rol deosebit de important în acest sens l-au avut expozițiile organizate de grupurile de avangardă, în diferite orașe. Astfel, artiștilor li s-a oferit posibilitatea de a observa noile lucrări și tendințele dez-

voltate în diverse regiuni ale Europei. Unul dintre cele mai active grupuri de acest tip a fost Les XX, originar din Bruxelles. Belgia se bucura de o poziție favorabilă în ceea ce privea scena artistică la finalul secolului al XIX-lea, situându-se literalmente între mișcarea engleză arts and crafts și simbolismul francez, două forțe majore care au contribuit în mod decisiv la emergența și evoluția Stilurilor 1900. În același an în care Beardsley și-a publicat prima lucrare, arhitectul belgian Victor Horta proiecta o nouă clădire în Bruxelles pentru prietenul său, Émile Tassel. Cu toate că este puțin probabil ca Horta să fi intrat în contact cu ilustrațiile lui Beardsley până la momentul respectiv, decorația abundentă și caracterul general unitar al liniitor curbate, de inspirație dendritică, folosite de Horta, au reflectat în mare parte același spirit.

Arta 1900 a ajuns să rezoneze cu un public mai larg odată cu Expoziția Universală de la Paris, organizată în 1900. Deși numărul obiectelor realizate în maniera Stilurilor 1900 nu era dominant, vizitatorii le-au considerat reprezentative pentru direcțiile din viitor ale designului. Arta 1900 a devenit astfel un stil al epocii, care nu mai era avangardist, ci omniprezent, întâlnit atât în locuri publice, cât și în camine private, în afișe sau în producții de cele mai variate tipuri.

Hector Guimard, *Porte Dauphine*, intrare în stația de metrou

Artiștii care au activat în spiritul Stilurilor 1900 au ales în mod conștient și intenționat să se distanțeze față de convențiile trecutului. Între 1820 și 1890, toate stilurile din vestul Europei au fost copiate, transformate și recreate, astfel încât se poate spune că secolul al XIX-lea a reprezentat mai degrabă un depozit de idei artistice din trecut.**[6]** La finalul secolului, însă, locul stilurilor istorice care au monopolizat scena artistică timp de mai bine de cincizeci de ani urma să fie ocupat de o artă care să rezoneze cu spiritul modern al unei societăți aflate în tranziție.

În sens larg, istoricismul a fost cel care a dat naștere acestei mișcări, în mod indirect. Arta 1900 este așadar un produs al timpului, un răspuns care încapsulează noile perspective asupra lumii înconjurătoare și progresele tehnice și științifice, cuprinzând atât elemente ce aparțin trecutului, cât și cele ce țin de viitor. În ciuda faptului că suntem îndreptățiți să considerăm perioada fin-de-siècle drept vremea noutății, Arta 1900 privește atât înainte, cât și în urmă, înglobând moștenirea lumii clasice prin recurgerea la mitologie ori literatură.**[7]**

Cu toate că artiștii au primit cu exaltare noua eră tehnologică, față de care manifestau un optimism specific cumpenei dintre secole, aceștia nu au respins în totalitate vechiul în fa-

Rene Lalique, *Broșă cu email, aur și diamant*

voarea noutății. În ciuda unei atitudini anti-istorice evidente, Arta 1900 recurge totuși la surse de inspirație din trecut și prezintă o serie de caracteristici tradiționale - în mod particular provenite din curente artistice precum gotic (predilecția pentru meșteșug și artizanat), rococo (ornamente decorativ-florale) sau baroc (concepția plastică referitoare la formă).

O parte considerabilă dintre strategiile de design și conceptele care au contribuit la consolidarea Artei 1900 au provenit din Anglia. Încă din a doua jumătate a secolului al XIX-lea, William Morris, unul dintre principalii precursori ai Stilurilor 1900, a considerat că arta este strâns legată de progresul societății. În 1861, Morris a fondat la Londra mișcarea Arts and Crafts, pornind de la estetica propusă de criticul și filosoful John Ruskin, conform căruia arta nu mai trebuia să servească exclusiv elitei. Pentru acest lucru era necesară întoarcerea la formele artizanale și la meșteșug. Morris a lansat, așadar, slogane de tipul „arta în toate" sau „arta pentru toți", prin care susținea crearea de obiecte, mobilier și locuințe „frumoase și ieftine".

Industrializare s-a manifestat în Anglia mai devreme decât în restul Europei, motiv pentru care nemulțumirile cauzate de acest proces nu au întârziat să apară. Lipsa calității produselor prezentate în cadrul Expoziției Universale din Londra în 1851 a declanșat prima campanie ce milita pentru întoarcerea artei în viața cotidiană. John Ruskin și William Morris au fost așadar motivați să solicite restaurarea standardelor artizanatului și a meșteșugului din trecut.

Ruskin considera că obiectele pot fi totodată frumoase și utile, iar ornamentația trebuia să provină din natură. În calitate de designer și socialist convins, Morris la rândul său, a devenit figura definitorie a mișcării Arts and Crafts și a înființat o firmă de manufactură ce urmărea modelul unei atelier medieval, promovând astfel un stil simplu, utilitar, bazat pe formele organice din natură și pe liniaritatea artei japoneze. Idealurile și tiparele florale ce se răgăseau în repertoriul plastic al lui Morris au constituit, fără îndoială, o sursă de inspirație solidă pentru dezvoltarea ulterioară a Stilurilor 1900.

De departe cea mai importantă sursă de inspirație pentru Arta 1900 a fost natura. Pentru artiștii care activau la finalul secolului al XIX-lea, motivele plantelor și animalelor reprezentau mai mult decât simple forme sau tipare ce puteau fi copiate. Întregul repertoriu al Stilurilor 1900 manifestă o înțelegere a ritmurilor și a potențialului oferit de natură **[8]**. Artiștii au încorporat legile naturii în obiectele și în operele lor - Henry van de Velde a studiat limitele elasticității și eficacitatea mecanică a tulpinelor, pe care le-a transferat ulterior creațiilor sale artistice.

Îmbunătățirea metodelor de explorare maritimă și progresul în domeniul științei microscopice au dus la descoperirea unor noi specii și organisme, ce au fost bineînțeles înregistrate și ilustrate în cadrul manualelor științifice. Pornind de la exploatarea acestor surse, artiștii au descoperit noi creaturi, inclusiv multe organisme asexuate, aflate la jumătatea distanței dintre plantă și animal, pe baza cărora au produs la rândul lor forme hibride sau himere fantastice. Asemenea reprezentări hibride fabuloase au fost create de Endell pe fațada *Atelierului Elvira* din München, de Gaudi pentru poarta *Finca Güell* sau de Lalique în cadrul broșelor sale cu libelule.

NOTE

[1] Klaus-Jürgen Sembach, *Art Nouveau. Utopia: Reconciling the Irreconcilable*, Ed. Taschen, Köln, 2007, p. 9
[2] Jeremy Howard, *Art Nouveau. International and National Styles in Europe*, Manchester University Press, Manchester, 1996, p. 3
[3] *Idem*., p. 6
[4] Gordon Campbell, *The Grove Encyclopedia of Decorative Arts, vol. I*, Oxford University Press, New York, 2006, p. 45
[5] Paul Constantin, *Arta 1900 în România*, Ed. Meridiane, București, 1972, p. 10
[6] Stephan Tschudi-Madsen, *The Art Noveau Style: A Comprehensive Guide with 264 Illustrations*, Dover Publications, U.S., 2002, p. 6
[7] Richard Warren, Art Nouveau and the Classical Tradition, Bloomsbury Publishing, London, 2017, p. 7
[8] Jeremy Howard, *Op. cit.*, p. 5

BIBLIOGRAFIE

1. CAMPBELL, Gordon, *The Grove Encyclopedia of Decorative Arts, vol. I*, Oxford University Press, New York, 2006
2. CONSTANTIN, Paul, *Mica enciclopedie de arhitectură, arte decorative și aplicate moderne*, Ed. Științifică și Enciclopedică, București, 1977
3. CONSTANTIN, Paul, *Arta 1900 în România*, Ed. Meridiane, București, 1972
4. HOWARD, Jeremy, *Art Nouveau. International and National Styles in Europe*, Manchester University Press, Manchester, 1996
5. SEMBACH, Klaus-Jürgen, *Art Nouveau. Utopia: Reconciling the Irreconcilable*, Ed. Taschen, Köln, 2007
6. TSCHUDI-MADSEN, Stephan, The Art Noveau Style: A Comprehensive Guide with 264 Illustrations, Dover Publications, U.S., 2002
7. VĂTĂȘIANU, Virgil, *Istoria artei europene, vol. I-II*, Ed. Didactică și Pedagogică, București, 1968
8. WARREN Richard, *Art Nouveau and the Classical Tradition*, Bloomsbury Publishing, London, 2017

SURSE FOTO

1. Hector Guimard, Porte Dauphine, intrare în stația de metrou
http://parisadele.com/wp-content/uploads/2014/01/Porte-Dauphine-Metro-Entrance.jpg
2. Rene Lalique, Broșă cu email, aur și diamant
https://www.veniceclayartists.com/wp-content/uploads/2012/05/Lalique-1897-98-enamel-golddiamonds-Private-Collection-NY.jpg

Ionuț **SUCIU**

Ritualul de tămăduire în satul românesc de altădată - de la etnografie, la film documentar

Keywords: documentary, ethnography, healing rituals, journalism, communism

Abstract: For almost half a century, Sahia Studios in Bucharest were the main propaganda tool of the communist regime in Romania. The productions carried out here described in positive shades the reality in the country, starting from the achievements of the unique party, continuing with collectivization and industrialization and ending with materials that wanted to be educational for the general public. The quality of many productions made in Sahia studios is, however, doubtful for two main reasons. The first is related to the technical difficulties, and the second is related to the strict rules that the film producers had to obey. They were watched by censors who gave verdicts about the items to be removed, kept or introduced. On the other hand, many of the films made in Sahia have a high significance not only from the artistic point of view, but from the rare images they use. This is also the case with the production analyzed in this study. The aim of this paper is to analyze the cinematographic construction of a documentary made in Romania in the 60's in parallel with the reality described in specialized works of ethnographic character.

Până în 1989, Sahia Film a fost singurul studio producător de film documentar din România. Timp de aproape jumătate de secol, Sahia a reprezentat principala unealtă de propagandă a maşinăriei comuniste. Producţiile realizate aici urmăreau descrierea în nuanţe pozitive realitatea din ţară. Temele favorite erau prezentarea congreselor partidului, colectivizarea şi industralizarea, dar între sutele de producţii realizate anual îşi făceau loc şi cele cu subiect educaţional.În 1967, Studioul Cinematografic *Sahia* realizează un film de aproape 10 minute despre obiceiurile de vindecare urmate de oamenii simpli, fără acces la sistemul medical modern – "Ritual de tămăduire în satul românesc de altădată". Este un film care trece în revistă atât leacurile aşa-zis „băbeşti", cât şi legătura lor cu medicina modernă, practicată de specialişti în spitale şi laboratoare. În realizarea filmului, scenaristul şi regizorul David Reu a apelat la consultanţă ştiinţifică de specialitate, atât pentru probleme de etnografie şi folclor, colaborând cu Nicolae Jula, cât şi pentru istoria medicinei, lucrând cu Valeriu Bologa.

Filmul abordează încă de la debut motivul *apei neîncepute*, des întâlnit în folclorul românesc. Producţia descrieîncercarea de desfacere de farmece, de care se credea că suferă soţia unui sătean: „Baba Profira desface farmece cu vrăji pe lună plină, cu apă neîncepută, culeasă în oală nouă, cu sfânt descântec, hrean şi miere de albine". Textul e completat de ilustraţie sugestivă ce prezintă confecţionarea oalei la roata olarului,

mersul la râu, după apă„neîncepută", stropirea bolnavei cu busuioc înmuiat în apa adusă de la râu, informaţiile fiind intercalate cu fragmente de descântec, rostite de femeia-vraci. Subiectul *apei neînceputeeste* tratat şi de Nicoleta Coatu, în *Structuri magice*: ea „concentrează în sine valenţele germinative purificatoare şi regeneratoare ale apei primordiale" **[1]**. Aurel Candrea, în lucrarea *Folclorul medical român comparat*, mărturiseşte că aceasta este, de fapt, o apă „ca toate apele", dar „ca să fie cu leac", ea trebuie să îndeplinească câteva condiţii ce variază în funcţie de regiune şi descântător: „Să fie adusă de o femeie, de o fată mare sau de un om curat, în zori de zi, pân-a nu răsări soarele. […] Să se aducă pe nemâncate, de la o fântântă, de la un izvor sau o apă curgătoare, de unde n-a luat nimeni apă în ziua aceea. […] Cine se duce după apă neîncepută, nu trebuie să se uite înapoi, să nu vorbească cu nimeni, să nu dea bună ziua nimănui şi să nu răspundă la o întrebare ce i se pune. […] Apa să fie adusă într-o oală sau ulcică nouă, într-o cofiţă curată ori într-o sticlă, toate vine astupate, şi nu trebuie dat nimănui să bea din ea." **[2]**

De altfel, apa a fost considerată mereu un mijloc principal de vindecare. În *Tratat de istorie a religiilor*, Mircea Eliade o descrie ca pe „substanţa prin excelenţă magică şi medicinală: ea vindecă, întinereşte, asigură viaţa veşnică", iar în cazul „terapiei populare cu *apa neîncepută*, se încearcă regenerarea magică a bolnavului prin contactul cu substanţa primordială. Apa absoarbe răul datorită puterii sale de asimilare şi dezintegrare a tuturor formelor". De altfel, simbolismul imersiunii în apă, ca instrument de purificare şi regenerare, a fost acceptat şi de creştinism, chiar dacă cu noi valenţe. „Botezul Sf.Ioan urmărea nu tămăduirea neputinţelor trupeşti, ci mântuirea sufletului, iertarea păcatelor." **[3]**

Revenind însă la descântec, Ovidiu Bîrlea notează că vreme de milenii, acesta a fost singurul mijloc al oamenilor de pretutindeni de a se împotrivi bolilor şi calamităţilor.„Prin descântec, omul s-a înarmat comod pentru lupte grele, adesea uriaşe, credinţa oarbă în eficienţa lui fortificându-i optimismul, încrederea în propriile sale puteri, chiar dacă le credea dependente de felurite forţe supranaturale." **[4]**

Dincolo de eficienţa sa, importanţa descântecului din punct de vedere etnografic, istoric şi lingvistic e subliniată de Simion Florea Marian, în introducerea lucrării sale *Descântece poporane române*. Această importanţă este motivată de descoperirea,în cadrul descântecelor, a „unei mulţimi de cuvinte, de forme de cuvinte, de termeni tehnici şi de arhaisme, pe care în vorba de toate zilele nu le mai putem întâlni şi dacă le şi întâlnim, apoi numai foarte rar." **[5]** În ceea ce priveşte originea descântecului, Mihai Pop şi Pavel Ruxăndoiu îl plasează în cultura primitivă. În practicarea sa predomină "factori care vorbesc despre străvechi credinţe magice, despre încercările omului de a supune forţele naturii prin puterea cuvântului şi a gestului. […] Mai târziu, peste acest strat primar s-au suprapus credinţele superstiţioase în duhuri şi sfinţi, derivate din mitologia creştină." **[6]** Conform aceleiaşi lucrări, există două elemente care au condiţionat şi influenţat apariţia şi dezvoltarea descântecelor: „dualismul, credinţa într-un geniu al răului (provocator al bolilor) şi un geniu al binelui (în creştinism, de exemplu, opoziţia diavol/ Dumnezeu) şi credinţa în puterea magică a cuvântului" **[7]**, chestiune notată şi Artur Gorovei, în lucrarea *Descântecele românilor*: „toate popoarele din lume şi din timpurile cele mai vechi, despre care ştiinţa de astăzi are urme, au crezut şi cred în existenţa unui geniu al răului, în veşnică luptă cu un geniu al binelui" **[8]**.

Eficacitatea decântecului depindea însă de îndeplinirea tuturor factorilor, nu se reducea doar la recitarea formulei orale.Conform lui Gheorghe Pavelescu, o întreagă serie de gesturi simbolice trebuiau îndeplinite şi la fel de importante erau substanţele întrebuinţate, precum şi timpul şi frecvenţa cu care care trebuie săvârşit descântecul. **[9]**

Trebuie menţionat însă că medicina bazată pe leacuri supranaturlate nu avea adepţi doar în rândul oamenilor fără carte sau fără acces la informaţie.Ovidiu Drimba povesteşte în *Istoria culturii şi civilizaţiei* că, în perioada Evului Mediu, până şi medicii se lăsau conduşi de prejudecăţi sau superstiţii. Ei „erau convinşi că safirul poate să scadă febra, limpezeşte ochii şi vindecă tumorile, că smaraldul vindecă epilepsia, iar matostatul previne hidropisia şi opreşte hemoragia […]. Erau de asemenea convinşi că creierul omului creşte în volum sau scade după fazele Lunii şi că ficatul este sediul iubirii, iar splina, al bunei dispoziţii […] În tratament se orientau după mişcările corpurilor cereşti" **[10]**.

Revenind la filmul produs în studiourile Sahia, acesta pune pe două planuri diferite, contradictorii chiar, descântecele şi vrăjile, respectiv leacurile naturiste, băbeşti. „Sub învelişul mistic, magic şi religios, dincolo de superstiţie, prostie sau şarlatanie, de la baia în grota de aburi şi până la terapia modernă, în leacul băbesc se regăseşte experienţa milenară a poporului, în vindecarea bolilor cu ajutorul elementelor natural." **[11]** Etnologul Gheorghe Pavelescu consideră că cele două aspecte, magic şi empiric, sunt strâns împletite, fiind, de regulă, practicate de aceeaşi persoane. Ceea ce le deosebeşte este „dozajul celor două elemente. În medicina empirică, elementul magic este redus la minimum, sau chiar lipseşte, în timp ce în medicina magică, elementul empiric este întotdeauna asociat cu cel magic, care poate deveni uneori dominant, da foarte rar exclusiv. Când elementul empiric lipseşte complet, nu mai putem vorbi de medicină propriu-zisă, decât în cazuri de sugestie şi autosugestie, ci de superstiţie pură." **[12]**

Producătorii filmului pătrund în satul românesc şi urmăresc

tratarea câtorva boli cu ajutorul leacurilor naturiste, transmise din generaţie în generaţie. Toate acestea sunt filmate şi explicate pe scurt, însă. Observăm, pe lângă ilustraţia sugestivă, doar comentariul, *vocea din off*, fără intervenţii de nivel informativ sau explicativ ale protagoniştilor, fie că e vorba de cei care tratează, sau de cei care sunt trataţi.

De pildă, bătrânii de la munte aveau propria metodă de a trata durerile reumatice, creând un revulsiv puternic, cu doze mari de acid formic, prin fierberea muşuroiului de furnici. Metoda e enunţată şi de Aurel Candrea: „Pentru reumatism, se freacă la locul dureros cu spirt de furnici, sau se ia un furnicar, se opăreşte într-o apă care a fiert în clocote, apoi se înfăşoară cu el partea bolnavă" **[13]**. Acest leac era diferit de la o zonă la alta. În zona Sebeşului, aflăm de la Gheorghe Pavelescu, pentru tratarea durerilor reumatice se practica masajul cu cenuşă, sau se folosea „o buruiană de reumatism [piciorul cocoşului]. O faci cu sare şi o laşi să se mureze bine. O pui unde te doare şi o laşi cât poţi suferi. Se face beşică şi scoate toată boala, toată răutatea." **[14]**

Filmul îşi mută apoi spaţiul de desfăşurare în zona Braşovului, acolo unde ţăranii foloseau propria variantă de vaccin antivariolic, încă înainte de inventarea acestuia.Astfel, pentru imunizare, copiii „erau scăldaţi într-un lapte muls de la o vacă, pe al cărei uger apăruseră băşici de vărsat." **[15]** Din păcate, filmul alocă puţin spaţiu leacurilor culese din folclor. Tratamentul herniei de disc e descris mai mult cu ajutorul imaginilor, pacientul era întins pe iarbă, la baza unui copac, de care îi erau legate picioarele, în timp ce maxilarul îi era apucat cu o frânghie cu care era tras uşor, pentru tratarea spatelui, la fel cum se întâmplă şi în cazul fracturilor şi refacerii de după.

Scrântelile sau contuziile beneficiau, la rândul lor, de leacuri băbeşti. În fiecare comunitate exista câte un *bădie drege-oase*, care avea propriul tratament. Ceaiul de odolean era folosit pentru dezinfectarea piciorului. Odoleanul (cunoscut şi sub numele de valeriană, sau valeriana officianalis) este, de altfel folosit şi astăzi drept plantă medicinală. Planta conţine diferite tipuri de acizi şi glucozide fiind folosită pentru plăgi şi contuzii. Ceaiul era folosit şi pentru masaj, iar plaga era tratată în continuare cu rădăcini de tătăneasă, date prin răzătoare, amestecate cu grăsime de bursuc. Pasta formată era întinsă pe o faşă de in, cu care era înfăşurat locul cu probleme. Procesul explicat pe scurt este ilustrat îndeaproape, de la smulgerea rădăcilor, răzuirea lor, amestecarea cu grăsime, până la pregătirea faşei, întinsul cremei rezultate pe ea şi strângerea ei pe picior. Interesant este că şi celelalte „ingrediente băbeşti" au proprietăţi curative recunoscute şi astăzi, chiar de către medicii specialişti. Astfel, tătăneasa e folosită ca preparat de bază pentru mai multe creme folosite pentru tratarea rănilor, tumorilor şi nevralgiilor. În fine, ultimul „ingredient", grăsimea de bursuc, este comercializat chiar în farmacii astăzi, în flacoane de 250 ml şi, conform prospectului, poate fi utilizat pentru tratarea mai multor afecţiuni, printre care şi în boli sau leziuni musculare şi scheletice. De altfel şi în film se subliniază conexiunea dintre leacurile din folclor şi cele folosite în medicina modernă, precum şi moştenirea lăsată de prima pentru cea de-a doua.„Medicina ştiinţifică hipocratică porneşte de la datele empirice ale medicinei populare, între care sunt multe de origine traco-scitică." **[16]**

Legătura dintre medicina modernă şi leacurile din folclor este realizată prin intermediul lui Lucian Valeriu Bologa, medic şi istoric al medicinei, autor a mai multor lucrări despre istoria medicinei româneşti şi universale, iar la momentul filmării, vicepreşedintele Asociaţiei internaţionale de Istorie a Medicinei. În lucrarea sa, *Începuturile medicinii ştiinţifice româneşti* remarcă faptul că poporul român a avut din cele mai vechi timpuri "babe doftoroaie, care ştiau să dea, sub haina bozgoanelor şi a descântecelor, leacuri de o valoare terapeutică uimitor de reală" **[17]**. De altfel, chiar din prima sa intervenţie în film, el susţine că: „E timpul să strângem cât se mai poate strânge din folclorul nostru medical […] Această *etnoriatrie*, cum numesc eu medicina poporului, prezintă, înainte de toate, un interes folcloric şi etnografic. Este interesantă fiindcă găsim în ea elemente străvechi care au supravieţuit şi care de multe ori ne ajută să reconstituim vechi obiceiuri medicale de multe sute de ani." **[18]**

Filmul recunoaşte meritele leacurilor moştenite din generaţie în generaţie.„Auzite de la străbunii lor, văzute sau trăite, aceste experienţe se lasă verificate de ştiinţă şi duc, în nenumărate cazuri, la rezultate importante pentru terapia modernă". Afirmaţia este susţinută de un alt exemplu, însoţit şi de explicaţia ştiinţifică: „De la străbuni ştie badea Vasile că-s mai bune pentru leac florile culese din cimitir, la al treilea cântat al cocoşilor. În ultimul timp, oamenii de ştiinţă au constatat că plantele cărora li se administrează îngrăşăminte organice conţin cantităţi mai mare de substanţe medicamentoase active" **[19]**.

Producătorii filmului îl citează pe Dimitrie Cantemir, care constata că„la români, doftorul bun îşi are ştiinţa în cap şi ierburile pe câmp". Cât priveşte originea acestor leacuri, Aurel Candrea face o comparaţie între instinctul şi experienţa animalelor şi omului. El subliniază faptul că simplul instinct de care sunt călăuzite animalele nu are cum să preţuiască mai mult decât inteligenţa, raţiunea şi spiritul de observaţie al omului. Practic, spune el, „suferinţa l-a silit pe om să încerce toate mijloacele de vindecare: a experimentat când un lucru, când altul, şi-a oblojit rana când cu o buruiană, când cu alta, a lins-o sau a uns-o cu scuipat, cu nămol […] Odată leacul găsit, el îl comunica semenilor săi,

întrebuinţarea lui devenea generală şi tradiţia îl transmitea urmaşilor, din generaţie în generaţie" **[20]**.

Deşi se doreşte educativ, caracterul filmului este apropiat într-o anumită măsură şi de cel propagandistic. Chiar dacă mesajul din final creează un îndemn la apelarea la medicina specializată, în ciuda tuturor leacurilor băbeşti cu efect dovedit, el ascunde ideea pe care ţine să o inoculeze propaganda comunistă, aceea că datorită regimului, medicina s-a dezvoltat şi este accesibilă oricui: „Bineînţeles că priceperea şi iscusinţa lecuitorului popular au limite, pe care numai cunoaşterea ştiinţifică le poate constata şi depăşi." **[21]**

NOTE
[1] Nicoleta Coatu, *Structuri magice tradiționale*, București, BIC ALL, 1998, p.13
[2] Aurel Candrea, *Folclorul medical român comparat– Privire generală. Medicina magică*, Iași, Polirom, 1990, p. 380
[3] Mircea Eliade, *Tratat de istorie a religiilor, Ediția a v-a*, București, Humanitas,2013, pp. 207-209
[4] OvidiuBîrlea, *Folclorul românesc II* , București, Minerva, 1983, p. 8
[5] Simion Florea Marian, *Descântece poporane române*, Bucureşti, Ştefan, 2010, p. 15
[6] Mihai Pop, Pavel Pavel, *Folclor literar românesc, Ediția a II-a*, București, Didactică și pedagogică, 197, p. 228
[7] *Ibidem*, p. 228
[8] Artur Gorovei, *Descântecele românilor. Studiu de folclor*, Regia M.O Imprimeria Națională, București, 1931, p. 7
[9] Gheorghe Pavelescu, *Magia la români – studii și cercetări despre magie, descântece și mană*, București, Minerva, 1998, p. 80
[10] Ovidiu Drimba, *Istoria culturii și civilizației, Vol.3*, București, Științifică, 1990, p. 25
[11] *Ritual de tămăduire în satul românesc de altădată*, 1967, scenariul și regia: David Reu
[12] Gheorghe Pavelescu, *op.cit.*, p. 302
[13] Aurel Candrea, *op.cit.*, p. 318
[14] *Ibidem*, pp. 321- 322
[15] *Ritual de tămăduire în satul românesc de altădată*, film.cit.
[16] *Ibidem*
[17] LucianValeriu Bologa, *Începuturile medicinii științifice românești*, Tipografia Foii „Lumea și Țara", Cluj, 1930, pp. 8-9
[18] LucianValeriu Bologa, în Ritual de tămăduire în satul românesc de altădată, filmcit.
[19] *Ritual de tămăduire în satul românesc de altădată*, film cit.
[20] Aurel Candrea, *op.cit.*, p. 293
[21] *Ritual de tămăduire în satul românesc de altădată*, film.cit.

BIBLIOGRAFIE
1. Bîrlea, Ovidiu, *Folclorul românesc II* , București, Minerva, 1983;
2. Bologa, Lucian Valeriu, *Începuturile medicinii științifice românești*, Tipografia Foii „Lumea și Țara", Cluj, 1930
3. Candrea, Aurel, *Folclorul medical român comparat – Privire generală. Medicina magică*, Iași, Polirom, 1990;
4. Coatu, Nicoleta, *Structuri magice tradiționale*, București, BIC ALL, 1998;
5. Drimba,Ovidiu, *Istoria culturii și civilizației, Vol.3*, București, Științifică, 1990;
6. Eliade, Mircea, *Tratat de istorie a religiilor, Ediția a v-a*, București, Humanitas, 2013;
7. Gorovei, Artur, *Descântecele românilor. Studiu de folclor*, Regia M.O Imprimeria Națională, București, 1931
8. Marian, Simion Florea, *Descântece poporane române*, București, Ștefan, 2010;
9. Pavelescu, Gheorghe, *Magia la români – studii și cercetări despre magie, descântece și mană*, București, Minerva, 1998.

VIDEOGRAFIE:
1. *Ritual de tămăduire în satul românesc de altădată*, 1967, studiourile Sahia Film Bucureşti, scenariul şi regia: David Reu